Programm

des

K. Gymnasiums in Ellwangen

zum

Schlusse des Schuljahres 1863—64.

Mit einer Abhandlung:

Bruchstücke zur vergleichenden Rhythmik und Metrik. Von Dr. Vogelmann, Professor.

Schulnachrichten des Gymnasiums und der Realschule.

Ellwangen 1864.
Druck von Leopold Weil.

Bruchstücke

zur vergleichenden

Rhythmik und Metrik

von

Dr. Albert Vogelmann.

Einleitung.

Citra musicen grammatice non potest esse perfecta, quum ei de metris rhythmisque dicendum sit.
Quintilian. In. or. I, 4, 4.

Ueber das Verhältniss des modernen Rhythmus, besonders in der Musik, zum antiken sind sehr weit auseinandergehende Ansichten aufgestellt worden. Manche erblickten in demselben einen unversöhnlichen Gegensatz, wie Isaak Vossius (Vos), der in seiner Begeisterung für das Alterthum die Gesangmusik seiner Zeit (des siebzehnten Jahrhunderts) nicht tief genug setzen konnte; auch Gottfried Hermann und die meisten neueren Metriker, die sich vornehmlich auf die Lehren der alten Grammatiker stützten, wünschten die Vergleichung mit unserer Musik ferne gehalten; andere dagegen, wie Joh. Heinrich Voss, August Apel, neuestens Lehrs und Meissner, suchten die Rhythmenbildungen der Alten sämmtlich auf gewisse Rhythmen der Neuzeit zurückzuführen; wieder andere nehmen eine mittlere Stellung ein, indem sie zwar Uebereinstimmung im Grundwesen zugeben, aber dem Alterthum besondere Eigenthümlichkeiten gewahrt wissen wollen. Diese Auffassung hat zuerst August Böckh wissenschaftlich zu begründen gesucht, und nach ihm Feussner, Rossbach, Westphal und Cäsar, jedoch in mannigfach modificirter Weise. Von grösster Wichtigkeit ist bei diesen Untersuchungen die Frage, ob die Lehren der alten Musiker, vorab des Aristoxenus, auch für die antike Metrik Geltung haben: eine Frage, die jetzt nach den gründlichen Forschungen hauptsächlich der drei zuletzt genannten Gelehrten schwerlich noch verneint werden kann. Obgleich nun die Ergebnisse ihrer Untersuchungen nicht in allen Punkten übereinstimmend, ja über-

haupt noch Manches im Dunkeln liegt und wahrscheinlich für immer bleiben wird, wenn nicht ein glücklicher Zufall zur Entdeckung neuer Quellen führt, so stehen doch so viele und so wichtige Sätze fest, dass ein Versuch, in dieser Hinsicht eine theilweise Gegenüberstellung des Antiken und Modernen auf theoretischem und praktischem Gebiete zu machen und die Ähnlichkeiten wie die Abweichungen nachzuweisen, nicht als voreilig erscheinen dürfte. Sätze, die noch bestritten werden, sind natürlich als solche immer ausdrücklich zu bezeichnen. Auch soll ein so objektives Verfahren eingehalten werden, dass der Vorwurf, Modernes sei den Alten, oder Antikes den Neuen unterschoben, hoffentlich nicht erhoben werden kann.

I. Begriff des Rhythmus.

Das alte Griechenland hat eine „umfangreiche rhythmische Literatur" hervorgebracht[1], ein Beweis dafür, welches hohe Interesse dasselbe diesem Gegenstande schenkte. Und so dürftig die auf uns gekommenen Ueberreste sind, so legen sie doch ein sprechendes Zeugniss ab, wie scharfsinnig dasselbe die Rhythmik behandelte. Unsere grossen Tonmeister zeigen zwar durch ihre Schöpfungen unwiderleglich, dass sie die Kraft des Rhythmus kennen und anzuwenden wissen, aber die Neuzeit ist mit der streng wissenschaftlichen Theorie des Rhythmus hinter der Praxis weiter zurückgeblieben, als das Alterthum[2]. Schon die Begriffsbestimmung des Rhythmus, wie sie Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles, aufstellt, ist so präcis und so philosophisch, dass nach ihm keine bessere gegeben wurde. Absehend von jedem Stoffe, an welchem der Rhythmus zur Erscheinung kommen kann (Ton, Wort, Tanzbewegung *τὰ ῥυθμιζόμενα*), somit in strengster Abstraction bezeichnet er den Rh. als begrenzte Ordnung von Zeiten, die durch das Gefühl, durch die unmittelbare Wahrnehmung oder Anschauung, erfassbar ist[3]. Die Metrik hat zwar, mehr oder weniger, diese Begriffsbestimmung bestehen lassen, sie jedoch nicht scharf genug im Auge behalten, sonst hätte sie nicht jenen Begriff bald zu sehr verengt, bald zu sehr erweitert. Wie dagegen die neuere Musiktheorie bei ihrer Definition in ziemlich vagen Ausdrücken sich

bewegt, oder wie sie auch oft sogleich zu speciell wird, erlaubt der Raum nicht hier des Näheren nachzuweisen.

Die zum Rhythmus erforderliche Gliederung der Zeiten wird bewirkt durch stärkere Intension eines Momentes gegenüber dem andern. Dieser rhythmische Accent (Ictus) ist unbedingtes Erforderniss, und wenn die einzelnen Zeittheile alle gleiche Dauer haben, ist er sogar das einzig Bestimmende, z. B. ´— — ´— — ´— — ´—. Den schwächeren Theil nannten die griechischen Rhythmiker Arsis (Hebung), den stärkeren Thesis (Niedersetzung, Senkung), indem ihnen ohne Zweifel die Bewegung des Fusses beim Tanze vorschwebte; und diese Bezeichnung haben auch die modernen musikalischen Theoretiker noch lange beibehalten, wobei sie jedoch an die Bewegungen dachten, welche die Hand beim Taktschlagen gewöhnlich macht[4]. Bei den alten Grammatikern herrschte im Gebrauche dieser Ausdrücke grosse Ungleichheit[5], bis durch und seit Bentley die völlige Umkehr der ursprünglichen Bedeutung dieser beiden Wörter in der Metrik sich festsetzte[6]. Diese Verwirrung in der Bezeichnung für die zwei Begriffe, auf denen das ganze Wesen des Rh. beruht, ist namentlich jetzt, wo das Studium der alten Rhythmiker allmählig in seiner vollen Wichtigkeit erkannt wird, in hohem Grade zu beklagen. Aber auch wir wollen uns mit Cäsar dem „usus tyrannus“ fügen, und die Ausdrücke Arsis und Thesis in dem bei den Neueren üblich gewordenen Sinne gebrauchen.

II. Von den Taktordnungen (rhythmischen Geschlechtern).

Die Alten hatten dreierlei Taktordnungen, welche sie rhythmische Geschlechter (*γένη ῥυθμικά*) nannten, und zwar

1) im gleichen Verhältniss (*γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν*, rhythmus par), in welchem die Arsis der Thesis an Zeitdauer gleich ist (unsere gerade Taktordnung);

2) im doppelten Verhältniss (*γένος διπλάσιον*, oder *ἰαμβικόν*, rhythmus duplex), in welchem die Arsis die doppelte Zeitdauer der Thesis einnimmt (unsere ungerade oder dreitheilige Taktordnung);

3) im anderthalbfachen oder hemiolischen Verhältnisse (*γένος ἡμιόλιον* oder *παιωνικόν*, rhythmus sescuplex), worin die Arsis anderthalbmal so gross ist als die Thesis, 3 : 2 oder $1\frac{1}{2}$: 1 (fünftheilige Taktordnung).

Die moderne Auffassung dieser Taktordnungen stimmt mit der antiken nicht ganz überein. Die letztere legte immer streng das Verhältniss zwischen Arsis und Thesis zu Grunde und sah auch in dem doppelten Geschlechte nur zwei Haupttheile, wahrscheinlich weil sie von der Sprache ausgehend die Formen des Trochäus und Jambus (— ◡ und ◡ —) als die ursprünglichen ansah; und diese Auffassung wirkte in unserer Musiktheorie bis ins vorige Jahrhundert nach. Noch Mattheson[7] will nicht nur in der geraden, sondern auch in unserer ungeraden Taktordnung die Hauptglieder auf die Zweizahl beschränken, weil „die Natur selbst lehret, dass keine musikalische Zeit-Maasse mehr, als zween (obwohl nicht allemal gleiche) Theile haben könne, und dass alles in Thesi und Arsi bestehe“ [8]. Nachdem die Ausdrücke gleich und doppelt in der modernen Rhythmik mit den Wörtern gerade und ungerade vertauscht waren (weil die fünftheilige Taktordnung, die ja auch ungerade ist, gar nicht berücksichtigt wurde), mussten auch diese (erst in unserem Jahrhundert) vollends den Bezeichnungen „zweitheilig“, „viertheilig,“ „dreitheilig“, u. s. w. weichen[9]. So erscheint denn die Form 1 + 1 + 1 (drei Achtel, drei Viertel u. s. w.) als die ursprüngliche, nicht mehr aber 2 + 1 (z. B. ein Viertel nebst einem Achtel), und während bei den Alten die erstere als eine Auflösung galt[10], nimmt der heutige Musiker die letztere als eine Zusammenziehung. Für unsere Praxis ist die neue Auffassung bequemer, insbesondere beim Unterricht, aber ob sie das Wesen der Sache besser trifft, steht dahin.

III. Von den einfachen Taktarten.

Als kleinste Maasseinheit des Rh. setzten die Alten den *χρόνος πρῶτος* an, die erste Zeit, Grundzeit, auch Zeit schlechthin (daher die Ausdrücke: zweizeitige, dreizeitige Länge). „Sie ist diejenige Zeit, welche durch die kleinste Silbe, den kleinsten Ton, die kleinste Tanzfigur erfüllt wird“ und ist untheilbar[11]. An ihr wird die Dauer jeder andern rhythmischen Zeit gemessen, die ein Vielfaches von jener sein muss. Man kann, wie bisher vielfach geschehen, zu ihrer Bezeichnung unsere Achtelnote wählen [12]. Dann entspricht der kleinste gleiche Takt (Fuss) unserem Zweiachteltakt, der doppelte dem Dreiachteltakt und der hemiolische dem Fünfachteltakt. Nach den nicht ganz übereinstimmenden Angaben der Alten ist es wahrscheinlich,

dass der ungemein kurze Zweiachteltakt zwar nicht im Gesange, aber doch in einem Tanze, der Pyrrhiche, vorkam[13]. In Bezug auf unsere Musik meint Sulzer[14]: „Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag haben und nur zu dem lebhaftesten Ausdruck in lustigen Tanzmelodien schicklich sein. Er ist aber nicht im Gebrauch.“ Auch Westphal hält den Dreiachteltakt für den kleinsten bei uns vorkommenden Takt. Marx (in seiner Allgemeinen Musiklehre) nennt den $^2/_8$-Takt „seltener“. Charakteristisch hat ihn L. Spohr in den Hexenchören seiner Oper Faust angewandt.

Unter den regelmässig gebrauchten gleichen Takten galt im Alterthum, wie bei uns, der vier Grundzeiten umfassende Zweivierteltakt als der kleinste. Doch ist nicht zu übersehen, dass derselbe bei den Alten nicht leicht in Form von lauter Spondeen (— —[15]), zu deren Darstellung wir lauter Viertelnoten zu wählen hätten, vorkommt, sondern gewöhnlich in der Form von Daktylen und Anapästen (´— ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ´—), und dass die Spondeen nur stellvertretend für jene Füsse sich einfinden, und daher, wenn mehrere Längen hintereinander erscheinen, diese zum Theil als Zusammenziehungen aus je zwei Kürzen angesehen werden, während unsere Musiker von der Form in lauter Viertelnoten ausgehen und die Achtel als Auflösungen betrachten[16]. Ähnliches haben wir (im II. Abschnitt) für den ungeraden Takt in seiner geringsten Ausdehnung bemerkt.

Ausserdem kannte die alte Rhythmik noch folgende längere einfache Füsse oder Takte:

1) einen gleichen, den grösseren oder doppelten Spondeus (*σπονδεῖος μείζων* oder *διπλοῦς*), der unserem Zweizweiteltakt oder kleinen Allabrevetakt entspricht, also zwei vierzeitige Längen enthält $^2/_2$ ´⊔ ⊔[17], und wie bei uns in heiligen Gesängen seine Stelle hatte[18];

2) fünf doppelte, von denen drei sechszeitig und nur verschiedene rhythmische Gestaltungen unseres Dreivierteltaktes sind, nämlich a) der Jonicus a minori $^3/_4$ ⏑ ⏑ | ´— — mit zweifachem Auftakte; b) der Jonicus a maiori — — ⏑ ⏑. In diesem wurden bisher die beiden Längen als Arsis betrachtet ´— — ⏑ ⏑. Cäsar will aber den Daktylus als Arsis ansehen $^3/_4$ — | ´— ⏑ ⏑. Auf diese Weise würde sich der Jonicus a maiori vom — c) Choriambus $^3/_4$ ´— ⏑ ⏑ — im Grunde nur dadurch unterscheiden, dass er mit einem Auftakt anfienge[19]. Ferner gab es im doppelten Geschlechte zwei zwölfzeitige: a) den Trochäus semantus (*τροχαῖος σημαντός*) und b) den Orthius (*ὄρθιος*), beide mit unserem Dreizweiteltakte übereinstimmend, wobei der erstere mit der Arsis beginnt $^3/_2$ ´⊔ ⊔ ⊔, dieser mit der Thesis $^3/_2$ ⊔ | ´⊔ ⊔; ebenfalls beim Gottesdienst verwendet[20].

3) einen hemiolischen, den Päon epibatus (*παίων ἐπιβατός*), gleich dem Fünfvierteltakt, mit solcher Gliederung, dass die ersten beiden Theile als Hauptthesis, die drei übrigen als Hauptarsis gelten, worin jedoch wieder der erste Theil zum zweiten, und wiederum der dritte und vierte zusammen zum fünften, wie Arsis zu Thesis sich verhalten[21], also Fünfvierteltakt mit zwei Vierteln im Auftakt

$^5/_4$ ′— — | ″— — —.

Das hemiolische Rhythmengeschlecht erregte vielen Zweifel, wesshalb es nicht unangemessen sein dürfte, etwas bei ihm zu verweilen. Nicht wenige erklärten, ein fünftheiliger (oder gar siebentheiliger Takt im Verhältniss (von 4 : 3) habe für die Auffassung durch das Gefühl zu viele Schwierigkeit, als dass er künstlerisch verwendbar wäre. Auf dieser Seite stehen W. C. Printz[22], Tartini[23], J. G. Sulzer[24], Apel[25], Baini[26], C. Meissner und K. Lehrs[27], Fr. von Drieberg[28], Ziegler[29], M. Hauptmann[30]. Die Nachrichten jedoch, dass die alten Griechen solche Taktarten in Übung gehabt, führte manche zu einer gewissen Nachgiebigkeit. So findet Forkel[31] den fünftheiligen Takt zwar in der neueren Musik unbequem, gibt ihn aber für die altgriechische zu. J. J. Rousseau[32] sagt, man könne in diesem Takt Gesänge von ganz wohlgefälliger Bewegung (des chants très bien cadencés) componiren. Auch G. Schilling[33] verwirft ihn nicht. Wie schwankend die Ansichten sind, zeigt am besten A. B. Marx, der früher die Griechen um diesen Rhythmus „nicht beneidet“ hatte[34], aber später den $^5/_4$-Takt in seinem Oratorium Mose sogar in Anwendung brachte[35]. Seitdem die Ueberlieferungen der alten Rhythmiker durch Böckh u. s. w. unbefangener und strenger geprüft sind, ist kein Zweifel mehr darüber möglich, dass das Alterthum hemiolischen Takt gekannt und ausgeübt habe. Als dies einmal festgestellt war, fühlte man sich angereizt nachzusehen, ob denn nicht auch bei anderen Völkern und zu anderen Zeiten Ähnliches zu finden sei. Am nächsten lag das Volkslied vom „Prinz Eugen“, welchem wir hier ein anderes „Kuckuk und Jägersmann“ [36] an die Seite stellen. Boieldieu fügt in einer Cavatine seiner „Weissen Dame“ [37] nach dem Viervierteltakt ungefähr drei Linien hindurch (14 Takte) den $^5/_4$-Takt an, fährt dann im $^3/_4$ Takt fort und schliesst im $^4/_4$-Takt. Uns scheint hier eine Volksmelodie in die Oper eingeflochten zu sein (die Melodie ist höchst einfach, wo nicht einförmig), wie dies Baini[38] in Betreff einer Arie von Fioravanti (in seinem Raoul de Crequi) im $^7/_4$-Takt ausdrücklich bezeugt. Auch meinen wir vor vielen Jahren ein Klavierstück zu vier Händen von Moscheles mit fünftheiligem Takt gesehen zu haben. Namentlich gibt es eine nicht geringe Anzahl von Volkstänzen mit solchem Rhythmus[39]. Erwähnt mag hier auch sein, dass

Muzio Clementi in seinem Gradus ad Parnassum, Ex. 94 und 95 im $^4/_4$- und $^2/_4$-Takt Sechszehntelsquintolen reichlich gebraucht hat, indem er Viertelsnoten in fünf gleiche Theile zerlegt. Endlich sagt Sulzer[40], nachdem er über den Versuch Rousseau's erklärt hat, ein solcher Gesang komme ihm vielmehr sehr verworren und unfasslich vor: „Telemann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhieng, hat in seinen Kirchenstücken sogar ganze Chöre in diesem und andern ihm ähnlichen chimärischen Takten gesetzt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend sind."

Hiebei ist aber Folgendes wohl zu beachten. Es macht für die Auffassung durch unser Gefühl, also auch für die Leichtigkeit der Ausführung einen grossen Unterschied, ob die fünf Momente alle frei und selbständig auftreten, oder ob sie theilweise zusammengezogen sind. Der kleine hemiolische Takt ($^5/_8$) findet sich bei den Alten 1) als Kretikus (oder Amphimacer oder Päon diagyios) — ⏑ —, worin das erste Moment mit dem zweiten und das vierte mit dem fünften zusammengezogen sind; 2) als erster Päon — ⏑ ⏑ ⏑; 3) als vierter Päon ⏑ ⏑ ⏑ — und 4) als Orthius ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Während nun die moderne Musiktheorie die vierte Form als Grundform betrachten würde, geht die antike von der ersten aus. Jedenfalls ist die genaue Ausführung dieses Rhythmus am leichtesten, wenn alle Momente frei sind, und so ist es unseres Wissens in allen Fällen, wo die moderne Musik von diesem Taktgeschlecht Gebrauch macht, nur dass am Ende einer Reihe (im folgenden Beispiel jeder Dipodie) Zusammenziehung eintreten kann. In dem Tanz, welchen L. Köhler[41] aufgenommen hat, wäre jeder Theil antik so zu bezeichnen:

⏑ ⏑″ ⏑ ⏑′ ⏑ | ⏑ ⏑″ ⏑ —′ | ⏑ ⏑″ ⏑ ⏑′ ⏑ | ⏑ ⏑″ ⏑ —′

Dagegen bringt die Form des ersten Päon, und noch mehr die des Kretikus, welche in manchem Gesang ausschliesslich herrschte[42], grosse Schwierigkeit mit sich. Und diese war ohne Zweifel auch für die Alten vorhanden, was sich schon aus der gewöhnlichen Isolirung der einzelnen Füsse durch Diärese[43] schliessen lässt. Der Päon epibatus stimmt mit der Behandlung unseres $^5/_4$-Taktes insofern überein, als in beiden alle Längen ungebunden bleiben; eine Abweichung in der modernen Behandlung zeigt sich aber darin, dass diese (wohl in allen Stücken) einen Theil der Viertel in Achtel zerfällt, so in den vorhin erwähnten Volksliedern und in der Cavatine bei Boieldieu. Dies hat zur Folge, dass die fünf Haupttheile keine so kompakte Masse mehr bilden, sondern mehr als eine Summe von 3 + 2 oder 2 + 3 sich fühlbar machen.

Uebrigens kam das hemiolische Verhältniss auch bei den Alten verhältnissmässig selten in Anwendung. Wenn ferner Aristides Quin-

tilianus denselben Unruhe und heftige Erregtheit zuschreibt und wenn in der Metrik von Rossbach und Westphal (S. 545) gesagt ist: „Während die Jamben und Trochäen dem Dionysosculte entstammen, sind die Päonen ursprünglich das Mass für die Hyporchemata, die heiteren Tanzlieder des Apollocultes. Dem hyporchematischen Charakter entsprechend sind die Päonen ein noch bewegterer und rascherer Rhythmus als die Trochäen, sie sind enthusiastisch wie die Jonici, aber nicht weich und schmachtend, sondern voll gesunder und feuriger Kraft und Energie wie die Jamben“ (vergl. ebend. S. 546 f.) —; so passt diese Charakteristik genau auch auf die neueren Volkstänze in diesem Rhythmus, durch welchen eine urkräftige Ausgelassenheit sich Luft macht. Dagegen nimmt unser $^5/_4$-Takt durch die theilweise Auflösung der Viertel in Achtel einen Charakter an, der vom antiken Päon epibatus bedeutend abweicht. Dieser war nach Aristides noch feuriger und gemüthverwirrender als der Diagyios ($^5/_8$), was sich von den modernen Gesängen in dieser Taktart nicht behaupten lässt.

IV. Andere rhythmische Verhältnisse.

Die übrigen Verhältnisse, ausser dem gleichen, dem doppelten und dem hemiolischen, werden von der antiken Theorie als unrhythmisch verworfen. Indessen sind das triplasische Verhältniss (1 : 3) und das epitritische (3 : 4) nicht schlechthin ausgeschlossen; sie können zwar nicht in der fortlaufenden Rhythmenbildung, d. h. nicht als Taktmass angewandt werden, sind aber vorübergehend und unter gewissen Bedingungen zugelassen. Dieser Fall scheint[44] einzutreten, wenn im jambischen oder trochäischen Metrum eine Kürze unterdrückt und durch Dehnung (τονή) der vorhergehenden Länge (zur Dreizeitigkeit) ersetzt wird, z. B. in katalektischen Jamben:

$^{12}/_8$ ◡ | — ◡ — ◡ ⊔ ◡ ∧

1 : 3 triplasisch,

und in sogenannten jambisch-antispastischen und verwandten Versen, z. B.:

◡ — ◡ ⊔ — ◡ — ◡ ⊔ ◡ —

1 : 2 1 : 3

3 : 4 epitritisch.

Wie steht es hiemit in der modernen Rhythmik? Sie stimmt in

zwei Punkten mit der antiken überein. Sie wendet die Verhältnisse 1 : 3 und 3 : 4 erstens ganz in der oben bezeichneten Weise an; zweitens kommen in ihr, wie im Alterthum, grössere rhythmische Gliederungen in jenen Verhältnissen vor, d. h. im Verlaufe eines Tonstückes kann einem grösseren rhythmischen Ganzen (einer „Reihe", sh. nächsten Abschnitt) von vier Takten, einem sogenannten Vierer, eine Reihe von drei Takten, ein sogenannter Dreier, folgen, und umgekehrt. Auch macht sie das Verhältniss 4 : 3, eine siebentheilige Taktordnung, nicht leicht zum eigentlichen Taktmasse (vergl. III. Abschnitt). Dagegen findet sich das Verhältniss 3 : 1 unzähligemal ohne Unterdrückung einer Thesis, wo es bei den Alten ausgeschlossen war. Dies ist immer der Fall, so oft im gleichen Takte eine Note durch einen Punkt um die Hälfte ihrer Dauer verlängert und die nächstfolgende um eben so viel verkürzt wird, so dass diese nur den dritten Theil der Zeitdauer ihrer Vorgängerin hat, z. B. $^4/_4$ ⎵ ⏑ ⎵ ⏑ | ⎵ ⏑ — ⋀̄ (punktirte Viertel mit folgendem Achtel). Dieses Verhältniss hat, namentlich bei langsamerem Tempo, etwas Auffallendes, aber für uns jedenfalls nichts Anstössiges, und wirkt oft höchst charakteristisch, bald feierlich-ernst oder düster-unheimlich, wie in der Ouverture zu Händel's Messias und zu Mozart's Don Juan[45], bald auch (bei kürzeren Noten oder bei rascherem Tempo) entschlossen vorwärtsdrängend, wie in Märschen, oder oberflächlich-tändelnd, wie so gerne bei den italienischen Opernkomponisten. Wenn die Alten diesen Rhythmus verwarfen, so rührt dies wahrscheinlich wieder daher, dass sie bei ihrer Theorie vorzüglich die Sprache ins Auge fassten. Es ist nicht zu leugnen, dass man etwas Gewaltsames empfindet, wenn eine Silbe auf diese Weise zur dreifachen Dauer ihrer Nachbarin verlängert wird, und zwar, wie es scheint, aus folgendem Grunde. Der Rhythmus $^2/_4$ ⎵ ⏑ entsteht aus ⎵̋ ⏑́ ⏑, indem die erste Achtelnote mit dem vorangehenden Viertel verbunden wird. Nun kommt aber, nach unserem Gefühle wenigstens, vor der Verschmelzung dem ersten Achtel ein, wenn gleich schwacher, Nebenictus zu, welcher besonders bei langsamer Bewegung auch nach der Zusammenziehung noch empfunden wird, so dass also eine Note gewissermassen zwei Accente (Ictus) erhält. So lange Inhalt und Rhythmus der Sprache das Übergewicht behalten, so lange wird es nicht leicht zu solchen Bildungen kommen, und darum hört man auch im deutschen Volksliede solche punktirte Noten verhältnissmässig selten; noch schwerer wird eine Sprache mit quantitirendem Charakter zu ihnen gelangen. Gewinnt aber das freie Ausströmen des Gesangstones eine grössere Macht, wie in unserer Kunstmusik geschehen ist, so bezwingt er die rein sprachlichen Rhythmenverhältnisse, was sich nicht nur in den

eben behandelten Fällen, sondern noch in vielen andern erweist. Unsere Musik gieng, auch im Gesang, noch viel weiter. Sie gestaltet Verhältnisse wie 5 : 1, z. B. 6/8 ⏗⏗͡ ⏑; und 7 : 1, bei doppelt punktirten Noten, u. s. f.

V. Von den Reihen und zusammengesetzten Takten.

Die nächst höhere Einheit, die aus der Vereinigung mehrerer einfachen Takte entsteht, heisst bei Aristoxenus zusammengesetzter Fuss[46], bei den neueren Musikern rhythmischer Abschnitt oder auch Rhythmus, bei den Metrikern gewöhnlich Reihe; der letzte Ausdruck soll als der unzweideutigste im Folgenden beibehalten werden. Eine Reihe mit zwei Einzeltakten oder Einzelfüssen nennen wir Dipodie, mit drei — Tripodie, mit vier — Tetrapodie, mit fünf — Pentapodie, mit sechs — Hexapodie (Zweier, Dreier u. s. w.). Wie nun der Rhythmus überhaupt auf dem künstlerischen Principe des Gegensatzes, und zwar zwischen dem Starken und Schwachen, der Arsis und Thesis, beruht; so kommt dieses Princip nicht nur bei den Einzeltakten, sondern auch bei den Reihen in Anwendung, und die Alten bauten auch diese wieder nach den drei Verhältnissen des Gleichen, Doppelten und Anderthalbfachen. Arsis und Thesis bestehen je aus einem oder mehreren Einzelfüssen, müssen aber ihrer Gesammtzeitwährung und der Vertheilung der Accente (Ictus) nach das Verhältniss von 1 : 1 oder 2 : 1 oder 3 : 2 haben, mit anderen Worten: Eine Reihe im gleichen Verhältniss muss in ihrer Arsis ebensoviele, eine Reihe im doppelten Verhältniss doppelt so viele, eine Reihe im hemiolischen Verhältniss anderthalbmal so viele Einzeltakte derselben Zeitdauer (entweder lauter drei-, oder lauter vier-, oder fünfzeitige) enthalten, als in ihrer Thesis. Die Ausdehnung einer Reihe heisst ihre Grösse (μέγεθος), für welche das Gesetz gilt: Im gleichen Verhältniss kann die Reihe höchstens bis zu sechszehn Grundzeiten anwachsen, im doppelten bis zu achtzehn und im hemiolischen bis zu fünfundzwanzig.[47] Die antike Rhythmik hat hiebei, so scheint es, ein festes mathematisches Princip verfolgt, indem sie als höchste Ausdehnung für jedes Geschlecht die zweite Potenz von der Anzahl der Grundzeiten im Einzeltakt ansetzte. Beim gleichen Geschlechte, dessen kleinster in Betracht kommender Takt vier Grundzeiten enthält, wie beim hemiolischen mit den fünf Grundzeiten im kleinsten Fusse, fällt jenes

Gesetz von selbst in die Augen. Für das doppelte Geschlecht wären nun als Grenze neun Grundzeiten (3 · 3) zu erwarten. Allein man betrachtete wohl bei diesem Geschlechte wegen des geringen Umfanges des einfachen Fusses von drei Grundzeiten die Dipodie, also sechs Grundzeiten, als Grundlage der Reihenbildung, behielt aber doch zugleich für die Multiplikation den Faktor 3 bei, wodurch man als weitesten Umfang achtzehn Zeiten erhielt. Obwohl dieses Princip von den Alten nirgends ausdrücklich erwähnt ist, so finden wir uns doch in der Meinung, dass sie es zu Grunde legten, darum bestärkt, weil wir das, was wir schon früher vermutheten, zu unserer Überraschung mit ziemlicher Entschiedenheit von Cäsar[48] ausgesprochen finden. Dieser fragt mit Recht, ob nicht hiedurch eine Beschränkung in der Reihenbildung gegeben sei, so dass Einzeltakte nicht eines jeden Geschlechtes, sondern nur die des fünfzeitigen zu einer Pentapodie verbunden werden können. Die jambische Pentapodie mit fünfzehn und die daktylische mit zwanzig Grundzeiten haben zwar im Grossen eine hemiolische Gliederung; aber die Einzeltakte gehören bei jener dem doppelten, bei dieser dem gleichen Geschlechte an. Es ist daher leicht möglich, dass solche Reihen von der alten Rhythmik nicht als eine Einheit angesehen, sondern in zwei Reihen zerlegt wurden[49].

Wenden wir uns zur modernen Rhythmik, so finden wir, dass sie die Reihenbildung als etwas dem künstlerisch gestalteten Rhythmus Unentbehrliches hat und haben muss. Die gewöhnlichste Verbindung in ihr ist die nach den geraden Zahlen 2 und 4; sie liebt also das gleiche Verhältniss am meisten. So enthält, um ein recht einfaches Beispiel anzuführen, der Menuet im Don Juan lauter zweitaktige Rhythmen. Doch finden sich nicht eben selten auch drei- und selbst fünftaktige Reihen, und zwar in der reinen Instrumentalmusik sowohl als im Gesang. Dreier enthält z. B. die „Adelaide“ von Beethoven, ein Lied von Mozart „Abendempfindung“, die Arie in der Zauberflöte: „Zum Leiden bin ich auserkoren“, das Lied Kaspars im Freischütz: „Hier im ird'schen Jammerthal“. In Beethovens neunter Symphonie herrscht die Dreizahl in einem ganzen Theil des Scherzo. In einer Sonate von Jos. Haydn (in C., op. 70) kommen im ersten Theil des ersten Satzes Dreier, im dritten Theil fünftaktige Perioden vor, u. s. w. Die Melodie von C. H. Graun zu dem Gedichte von Klopstock „Auferstehn, ja auferstehn“ hat die Periodisirung

$$\overbrace{\overbrace{2+2}+3};\ \overbrace{2+3}+\overbrace{2+2};$$

die Melodie von Carl Breidenstein zu dem Liede von Novalis: „Wenn ich ihn nur habe“ — diese:

$$\overbrace{4+3}+\overbrace{5+4}+\overbrace{3+\overbrace{2+4}}$$

(Diese beiden Gesänge bei Erk und Greef, Sängerhain, H. 2. Nr. 54 und 55). Man darf sich aber wundern, dass unsere Musik sich nicht viel häufiger zur dreigliedrigen Formation entschliesst, da ihr doch der dreigliedrige Einzeltakt etwas ganz Geläufiges ist. Es dürfte erwartet werden, dass sie das Princip des Einzeltaktes ohne weiteres auf die Reihe übertrage, wie sie es ja auch auf den sogenannten zusammengesetzten Takt ($^9/_4$, $^9/_8$, $^9/_{16}$) ausdehnt. Wenn sie mit Vorliebe die Zwei- und die Vierzahl pflegt, so rührt dies unseres Erachtens weit weniger von einem inneren Grunde her, als von einer durch Tradition entstandenen Gewohnheit, wie in der Rhythmopöie überhaupt manche Gegensätze nicht bloss zwischen antiker und romantischer Zeit bestehen, sondern auch vielerlei interessante Eigenthümlichkeiten und Wandelungen im Laufe nur der letzten drei bis vier Jahrhunderte sich nachweisen lassen[50].

Fragt man, welches Gesetz für die Ausdehnung (*μέγεθος*) der Reihen in der modernen Musik gelte, so ist vor allem zu bemerken, dass unsere Theoretiker darüber schweigen. Auch ist bereits gesagt, (Anm. 11), dass wir einen *χρόνος πρῶτος* im antiken Sinne nicht kennen. Setzen wir aber für diesen Zweck die Achtelnote in mittlerem Tempo der antiken Grundzeit gleich, so kommen wir nach unserem Gefühl zu folgendem Ergebniss. Auch in der heutigen Musik geht die Reihe im gleichen Verhältniss gewöhnlich nicht über sechszehn Achtel hinaus, indem sich im $^2/_4$-Takt schwerlich mehr denn vier Takte, im $^4/_4$-Takt mehr denn zwei Takte als eine unmittelbare Einheit auffassen lassen. Wenn nicht selten vier $^3/_4$-Takte eine Reihe bilden, so hat dies seinen Grund im raschen Tempo (z. B. beim Scherzo, Walzer), und die Grösse begreift in Wahrheit nicht $6 \cdot 4$, sondern nur $3 \cdot 4$ antike Grundzeiten, indem hier das Viertel nur mehr den Werth eines Achtels hat. Dagegen verbinden sich bei uns unstreitig gerne zwei $^9/_8$-Takte zu einer Reihe, wodurch eine achtzehnzeitige Grösse im gleichen Verhältnisse entsteht; und diese ist von der antiken Musik ausgeschlossen, weil für sie die sechszehnzeitige Reihe im gleichen Verhältnisse die grösste ist. Hierüber lauten die Angaben der Griechen so bestimmt, dass wir nicht daran zweifeln dürfen[51]. Es ist dies ein weiterer Umstand, der für die Richtigkeit der Vermuthung spricht, dass die Alten bei der Bestimmung der grössten Ausdehnung ihrer Reihen das oben erwähnte mathematische Princip durchgeführt haben; denn sonst müsste es uns sehr befremden, dass sie diese so leicht fassliche Grösse von achtzehn Zeiten in zwei Reihen zerlegten. Über achtzehn Zeiten hinaus, etwa bis zu vierundzwanzig durch Vereinigung von vier $^6/_8$-Takten wird es auch unser Ohr und Gefühl nicht bringen; wir empfinden darin zwei

Reihen. Im doppelten Geschlecht scheint uns zwischen alter und neuer Zeit Übereinstimmung zu herrschen; drei $^6/_8$- und drei $^3/_4$-Takte halten wir für die höchste Ausdehnung in diesem Verhältniss. Das hemiolische Geschlecht können wir übergehen. Die ganze Frage ist eine heikle, weil wir ganz auf unser Gefühl angewiesen sind, und es oft schwer zu sagen ist, ob wir in einem längeren Rhythmus seine Hauptbestandtheile nur als Arsis und Thesis, oder als zwei oder gar drei selbständige Reihen auffassen wollen.

Man hat die antiken Reihen schon mehrfach mit unseren sogenannten zusammengesetzten Taktarten ($^4/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$) zusammengestellt[52]. Die Vergleichung passt sehr oft. Allein auch wo bei uns einfache Takte ($^2/_4$, $^3/_8$, $^3/_4$) geschrieben sind, existiren doch auch, wie bereits angedeutet, solche höhere Einheiten, welche durchaus jenen Reihen analog sind. So hat Mozart in der vorhin angeführten Arie seiner Zauberflöte $^3/_4$-Takt (nicht $^9/_4$) gesetzt, und doch sind Takt 1 bis 3 und ebenso Takt 4 bis 6 entschieden als eng zusammengeschlossene Reihen anzusehen. Hiedurch werden wir auf unsere Taktstriche[53] geführt. J. J. Rousseau meint in seinem Dictionnaire de Musique (unter d. Art. Mesure), unsere vielerlei Taktarten seien ein zweckloser Überfluss, oder wenn man recht genau sein wollte, müsste man deren noch eine grössere Zahl haben, und fügt hinzu: „Il n'y a réellement que deux sortes de mesures dans notre Musique, savoir à deux et trois Temps égaux. Mais comme chaque Temps, ainsi que chaque mesure, peut se diviser en deux ou en trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre espèces de mesures en tout; nous n'en avons pas d'avantage". Allerdings beruhen (das seltene hemiolische Geschlecht abgerechnet) all unsere Taktarten auf der Zwei- und Dreitheilung, und wir haben streng genommen 1) eine Taktordnung, in welcher ausschliesslich die Zweitheilung herrscht, wozu z. B. der $^2/_4$-Takt gehört, wenn die Viertel in zwei Achtel, das Achtel in Sechszehntel zerfällt wird; 2) eine solche, in welcher nur die Dreitheilung auftritt, z. B. im $^9/_8$-Takt, welcher aus dem $^3/_4$-Takt abgeleitet werden kann, indem man jedes Viertel in Triolenachtel auflöst; 3) eine solche, in welcher die Zwei- und die Dreitheilung verbunden sind, wie im $^6/_8$-Takt, der sich aus dem $^2/_4$-Takt ableiten lässt, so dass also zwei Hauptmomente mit je drei Untermomenten erscheinen (ähnlich im $^{12}/_8$-Takt); im $^3/_4$-Takt sind 3 Hauptmomente und bei der gewöhnlichen Zerfällungsart der Viertel ergeben sich je zwei Untermomente. Man könnte die erste Ordnung als die gerade im strengsten Sinne, die zweite als die ungerade, die dritte (mit Apel, Metrik I. §. 123 ff.) als die gemischte bezeichnen. Aber es findet sich eine solche Mischung nicht nur bei der ersten und zweiten, indem

nämlich in vielen Musikstücken vorübergehend neben der Zweitheilung die Dreitheilung in Triolenform auftritt, und umgekehrt neben der Dreitheilung die Zweitheilung, wenn z. B. im $^9/_8$-Takt die Auflösung eines Achtels in zwei Sechszehntel vorkommt; sondern es lässt sich diese Mischung noch weiter fortsetzen, z. B. im $^3/_4$-Takt kann das Viertel in zwei Achtel, das Achtel aber wieder in eine Sechzehntelstriole aufgelöst werden, so dass also zuerst Dreitheilung, dann Zweitheilung und endlich wieder Dreitheilung eintritt. Indessen wird man sich mit der gewöhnlichen Eintheilung in gerade (gleiche) und ungerade (doppelte) Ordnungen begnügen dürfen, wobei man nur die grösseren Glieder ins Auge fasst, und wird also den $^3/_4$-Takt so gut wie den $^9/_8$-Takt der ungeraden, den $^6/_8$- und den $^{12}/_8$-Takt der geraden Ordnung zuweisen. Obschon nun Rousseau zugegeben werden muss, dass unsere Taktbezeichnungen nicht durchweg zureichend sind[54], so folgt doch daraus keineswegs, dass wir auch das, was wir besitzen, aufgeben sollen. Unsere ganze jetzige Art, den Rhythmus in Noten darzustellen, ist nicht nur gegen die des Alterthums, sondern auch gegen die des Mittelalters[55] ein so gewaltiger Fortschritt in Einfachheit und Übersichtlichkeit, dass wir uns nicht genug dazu Glück wünschen können. Worüber der Taktschlüssel allenfalls noch einigen Zweifel lässt, das wird durch die übrige Bequemlichkeit der Notenschrift aufgeklärt. Wenn Rousseau die Unterscheidung des $^3/_8$-, $^3/_4$- und $^3/_2$-Taktes u. s. w. unnöthig findet, weil ja weder das Achtel, noch das Viertel, noch die Halbe einen absoluten Zeitwerth hat, sondern erst das Tempo über die Dauer entscheidet, so verweisen wir in dieser Hinsicht auf Sulzer's Allgemeine Theorie der schönen Künste IV. 546 ff.

Dagegen darf man fragen: Wozu bedarf es der zusammengesetzten Takte, warum theilen wir nicht in allen Reihen die einfachen Takte durch Taktstriche ab, wenn ja doch auch mehrere einfache eine geschlossene Reihe bilden können? Es mag in manchen Fällen die Unterscheidung ziemlich schwierig sein, ob z. B. die Schreibung mit $^6/_8$ oder mit $^{12}/_8$ die richtigere sei. Doch bleibt sicher, dass, wenn mehrere einfache Takte einer Reihe angehören, was nur geschieht, indem der Ictus eines Taktes das Übergewicht über die der andern erhält und diese niederdrückt, — dass dann doch die Nebenictus immer noch deutlicher hervordringen als im zusammengesetzten Takt. Ein sehr einleuchtendes Beispiel bietet das Volkslied vom „Birnbaum", bei dessen Notirung L. Erk (deutscher Liederhort, Nr. 194) den $^6/_8$-Takt ganz richtig in den $^3/_8$-Takt übergehen lässt. In der Instrumentalmusik und im Gesang mit Begleitung von Instrumenten lässt sich die Verschiedenheit noch bestimmter erkennen. Wenn

hier auch durch eine Stimme eine Melodie ruhig hinströmt, so hebt doch in den einfachen Taktarten eine andere Stimme, am gewöhnlichsten der Bass, die Nebenictus deutlich hervor. Man denke nur an gewisse Walzer. Vornehmlich aber wird, wie wir meinen, der Unterschied klar, wenn man die Entstehung unserer sogenannten zusammengesetzten Takte nicht durch die Zusammenfügung einfacher Takte, sondern durch Auflösung von Haupttheilen erklärt, z. B. $^6/_8$ aus $^2/_4$ (s. oben). Man hat auf diese Weise schon ursprünglich ein grösseres Taktganze, das nur in mehr Theile zerlegt wird, und dadurch macht die Bewegung z. B. im $^{12}/_8$, auch bei gleichem Tempo, den Eindruck grösserer Langsamkeit, als im $^6/_8$ oder gar $^3/_8$. Man bezeichne einmal die Arie in Händel's Messias „Er weidet seine Herde" mit $^3/_8$ statt mit $^{12}/_8$ und trage die Ictus demgemäss vor, so büsst die innigfromme Melodie alle Würde ein. In Mendelsohn's Paulus hat der Chor „Wie lieblich sind die Boten" zwölfzeitige Reihen, ungeachtet die Bezeichnung $^6/_8$ durch die Führung der Melodie vollständig gerechtfertigt ist. Man sieht hieraus, dass diese Unterscheidungen in der Schreibweise nicht etwa einem Zufall oder der Laune des Componisten ihre Entstehung verdanken, sondern innerlich begründet sind und ganz zu Recht bestehen. (Ueber den Unterschied zwischen $^2/_4$ und $^4/_8$, zwischen $^2/_2$ und $^4/_4$ siehe Sulzer a. a. O.; Marx, allgem. Musiklehre; Hauptmann, Natur der Harmonik und Metrik.)

VI. Von der Ausgleichung scheinbar ungleicher Füsse (Takte).

Oft wurde gestritten, ob die Alten den Takt gekannt und angewandt haben. Der Gegensatz der Ansichten wäre in dieser Frage nie so schroff geworden, wenn nicht das Verständniss der verhältnissmässig geringen Ueberreste der antiken rhythmischen Literatur so ausserordentliche Schwierigkeiten hätte, und wenn zugleich die Gebilde der neueren Musik mit freierem und umfassenderem Blicke überschaut worden wären; denn dann wäre der Begriff des Rhythmus schwerlich in dem Masse bald zu weit, bald zu eng gefasst worden, wie es wirklich geschehen ist. Schon die Definition, welche Aristoxenus vom Rhythmus aufstellt, weisst auf eine Gleichheit der Glieder hin, weil sich ohne eine solche nicht mit dem unmittelbaren Gefühle eine Ordnung wahrnehmen liesse. Wo wahrer Rhythmus ist, da ist

auch Takt; denn dieser ist nur das Mittel, die Glieder in jenem bequem abzumessen. Wenn schon behauptet worden ist, manche Völker hätten Gesänge ohne Takt und dieser fehle sogar dem Volksliede der Neugriechen, so stehen die Behauptungen anderer Reisenden damit in Widerspruch, und es wird der Zweifel erlaubt sein, ob jeder Reisende befähigt ist, hierüber zu urtheilen; gibt es doch unter uns manche, die nicht zu unterscheiden vermögen, ob ein Tanz sich im $^2/_4$- oder im $^3/_4$ Takt bewegt, nicht als ob ihnen die natürliche Anlage dazu abgienge, sondern weil sie in der Unterscheidung theoretisch und praktisch nicht geübt worden sind[56]. Weissenborn (in Pauly's Realencyclopädie VI. 593) beruft sich auf den gregorianischen Kirchengesang; allein dieser würde eben von den Alten zu den *κεχυμένα ᾄσματα* oder *κεχυμέναι ᾠδαὶ καὶ μέλη* gerechnet worden sein[57].

Am meisten schien der Annahme von Taktabschnitten gleicher Zeitdauer der Satz der Alten zu widersprechen, dass die Länge immer das Doppelte der Kürze (der Grundzeit) sein müsse, dass es bloss zwei Währungen (etwa Achtel und Viertel) gegeben habe. An diesem Satze hielten viele mit aller Starrheit fest und nahmen rhythmische Gebilde an, wie — ◡ — — — ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — oder — ◡ ◡ — ◡ — — — — ◡ ◡ — ◡ — —, Gebilde, welche sich nicht in moderner Weise durch Taktstriche gliedern lassen; (ein Versuch, bei dem man statt des Längezeichens eine Viertelnote, statt der Kürze ein Achtel setzt, wird dies leicht zeigen). Manche sahen in dieser „Freiheit“ einen Hauptvorzug gegenüber vom Takt unserer Musik, welcher „nicht nur Einheit, sondern auch Einförmigkeit“ herbeiführe[58]. Noch F. Hand sagt in seiner Ästhetik der Tonkunst (I. 65): „Die griechische Musik hatte allerdings Takt, nur nicht unseren gebundenen.... In wechselnder Bewegung herrscht eine innere Gemessenheit; doch die Proportionen regelte kein so strenger Abschluss, dass der Inhalt an ein zum Grunde gelegtes, gleich erhaltenes Mass gebunden gewesen wäre; vielmehr reihten sich in solchem freieren Takte auch ungleichartige Rhythmen wie — ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ ◡ an einander“. Andere, wie Marpurg, Burney, Forkel fanden wenig Geschmack an solchem Rhythmus, nannten ihn „empörend“, wagten aber doch nicht, jenen fatalen Satz anzugreifen. Wieder andere erklärten, dieser Rhythmus sei so natur- und kunstwidrig, dass sich auch das Gefühl der Alten dagegen gesträubt hätte, und versuchten, (für die Metrik) eine antike Rhythmik aufzustellen, die zwar viele rhythmische Gestaltungen der modernen Musik von der antiken ausschloss, aber doch zu sehr das durch die gewöhnlichsten Formen unserer heutigen Kunstmusik entwickelte Gefühl zum Massstab erhob.

Infolge dessen sprachen sie dem Alterthum manche Rhythmen ab, welche wirklich vorhanden waren, ein Irrthum, vor welchem sie schon durch eine weniger einseitige Betrachtung der neueren Musik und namentlich durch eine genauere Berücksichtigung unseres Volksliedes bewahrt geblieben wären. Die Forscher, welche die von Böckh eingeschlagene Bahn verfolgten und die Tradition der alten Rhythmiker zu ergründen bemüht waren, sind nun darin einig, dass jener Satz von nur zweierlei Währungen gewissen Einschränkungen unterliege, wodurch ein so unerträglich rascher und häufiger Wechsel der Taktgrössen und Taktarten, wie die obigen Beispiele ihn enthalten, beseitigt wird. Dass Taktwechsel überhaupt dem Wesen des Rhythmus nicht widerspricht, dafür liefert die heutige Musik Belege genug. Die Frage ist nur: Wie oft muss sich ein Takt derselben Grösse und desselben Geschlechtes wiederholen, damit der Rhythmus überhaupt nicht aufgehoben wird? Die Antwort hierauf ist nicht leicht, und sowohl die alten als die neuen Rhythmiker bleiben sie uns schuldig. Wir selbst sind nicht im Stande, eine genauere Bestimmung zu geben, als diese, dass wenigstens einige gleichartige Einzeltakte unmittelbar auf einander folgen müssen, um den Eindruck rhythmischer Bewegung[59] zu machen. Diese Forderung ist aber nach dem jetzigen Stande der Untersuchungen einerseits in den antiken Rhythmen erfüllt, und andererseits braucht man auch für die moderne Musik keine weiter gehende Forderung für den Rhythmus aufzustellen. Die letztere gewährt, wenn man sich weiter umsieht und nicht bei den gemeinsten Formationen der Kunstmusik stehen bleibt, eine ziemlich reiche Ausbeute, um zu beweisen, dass auch in ihr ein ansehnliches Mass von Freiheit herrscht. Die antike Musik macht allerdings noch häufigeren Gebrauch von dieser Freiheit, sie ist aber hiedurch nicht principiell von der unsrigen geschieden, und zugleich hat sie so viel Gebundenheit, dass auch das moderne Gefühl den Takt in ihr erkennt.

Jener Satz von der bloss doppelten Währung erleidet durch die weiteren Nachrichten von irrationalen Zeiten und von Kürzen, die länger oder kürzer als eine gewöhnliche, rationale Kürze und ebenso von Längen, die kürzer oder länger als eine gewöhnliche Länge sind, namentlich auch von drei- und vierzeitigen Längen, bedeutende Modifikationen[60]. So viel steht fest, dass sehr oft zwischen Füssen, welche sich metrisch als ungleich darstellen, rhythmisch eine gewisse Ausgleichung des Zeitumfanges stattfindet.

Von besonderer Wichtigkeit und darum viel besprochen sind:

1) Der irrationale Trochäus (*χορεῖος ἄλογος*) mit einer zweizeitigen Arsis und einer irrationalen Länge in der Thesis, welch letztere in der Mitte steht zwischen einer rationalen Länge und einer

rationalen Kürze, somit $1\frac{1}{2}$ Grundzeiten enthält (´— ⁎— Arsis also gleich einer Viertelnote, Thesis einem punktirten Achtel). Ganz ähnlich ist die Umkehrung dieses Fusses, der irrationale Jambus (⁎— ´—). In dieser Messung stimmen Rossbach, Westphal und Cäsar[61] überein. Doch fügt Westphal bei: „Damit ist freilich nicht gesagt, dass dieselbe in der praktischen Ausführung ganz genau die genannte Zeitdauer hatte: es war genug, wenn sie mehr als eine und weniger als zwei Moren (Grundzeiten) enthielt“ und ähnlich bemerkt Cäsar: „Wir finden diese Gattung von Alogie (Irrationalität) in den als metrische Epitriten[62] (— ◡ — —) erscheinenden trochäischen Dipodien, denen wir streng genommen $6\frac{1}{2}$ Zeiten zuschreiben müssen, wenn auch der Vortrag, um nicht die Taktgleichheit zu zerstören, sich darauf beschränkt haben mag, nur das stärkere Gewicht des irrationalen Theiles hervorzuheben.“ In den letzten Worten trifft Cäsar mit Apel's Annahme zusammen. Indessen glauben wir, dass mit einer blossen stärkeren Intension des irrationalen Theiles, mit einem Sforzato allein nicht auszukommen ist. Denn die Alten sahen nach der ausdrücklichen Angabe der Rhythmiker einen Taktwechsel darin, wenn auf einen rationalen Fuss ein irrationaler folgt. „Aber es findet kein Übergang aus einer Taktart in die andere statt, sondern die Taktart bleibt, es entsteht nur ein kleiner Unterschied in Bezug auf die Zeiten um $\frac{1}{2}$ More, und wollen wir für diesen einen modernen Ausdruck brauchen, so können wir sagen, es sei ein Ritardiren des leichten Takttheiles, ohne dass damit das Wesen des modernen Ritardando und der antiken Alogie identificirt ist[63].“ (Aus diesem Grunde passt auch für diesen Fall die Überschrift dieses Abschnittes „scheinbar ungleiche Füsse“.)

Hiezu möchten wir zweierlei bemerken. Erstens scheint der Unterschied zwischen dem modernen Ritardando und der antiken Alogie weniger darin zu liegen, dass nur ein einzelner Ton ritardirt wird (denn dies ist auch unserer Musik nicht fremd, wenn gleich sich die Verzögerung noch häufiger über zwei oder mehr Töne erstreckt), als darin, dass die irrationale Zeit so oft und regelmässig wiederkehrt $^{6}/_{8}$ ⁎— | — ◡ — ⁎— | — ◡ — ⁎— | — ◡ —. Zweitens findet sich ohne Zweifel mit dieser Verlängerung zugleich eine stärkere Intension ein[64]. Quantität und Qualität stehen hier in inniger Wechselwirkung. Dies zeigt sich darin, dass, wenn Arsis und Thesis nicht gleich gross sind, am leichtesten die erstere, also der stärkere Theil, verlängert wird, woraus eben der Takt im doppelten (trochäischen, jambischen) Geschlecht entsteht (ob das umgekehrte Verhältniss $^{3}/_{8}$ ◡́ — oder $^{3}/_{4}$ ´— ⊔ im Alterthum zur Anwendung kam, scheint, wenigstens für den Gesang, nicht sicher ermittelt[65]). Auch die Behand-

lung des gleichen Geschlechtes zeugt dafür. Wenn nämlich im vierzeitigen Fusse Auflösungen vorkommen, so finden sie sich gewöhnlich in der Thesis ein, während die Arsis als feste Länge verharrt $^2/_4$ ⏗ ◡ ◡. Der Spondeus wechselt am liebsten mit dem Daktylus. Das Umgekehrte ($^2/_4$ ◡́ ◡ —) bietet die alte, wie die neue Zeit am häufigsten bei Marsch- und Tanzmelodien, jene in den Anapästen, diese z. B. in dem Jägerliede: „Fahret hin, fahret hin“ (L. Erk, Liederhort Nr. 166) und in der jetzt so beliebten Polka. Dieser Rhythmus hat gerade dadurch, dass in ihm durch die Zerfällung der Arsis die Thesis kräftiger aufspringt, etwas Auffallendes, und zwar trägt er den Charakter einer gewissen Entschiedenheit und Entschlossenheit an sich. Ebenso deutlich erkennt man die qualitative Stärkung in Folge vermehrter Quantität in unseren syncopirten Noten.

2) Der sogenannte kyklische Daktylus. Diesem kommen im Unterschied vom gewöhnlichen vierzeitigen Daktylus nur drei Grundzeiten zu, so dass sein Zeitumfang mit dem des Trochäus übereinstimmt. Es ist aber die Frage: Wie muss diese Gesammtdauer auf die drei Bestandtheile des Daktylus vertheilt werden? Cäsar[66] behauptet, auch im dreizeitigen Daktylus behalten die einzelnen Bestandtheile ihr gewöhnliches Verhältniss unter einander, nicht nur bleiben die zwei Kürzen zusammen der Länge gleich, sondern sie bleiben auch unter sich gleich, und während der vierzeitige Daktylus zu bezeichnen ist $2 + 1 + 1$, haben im dreizeitigen die einzelnen Theile den Zeitwerth $1^1/_2 + {^3/_4} + {^3/_4}$. Übrigens bemerkt Cäsar[67], dass vielleicht der Vortrag die theoretisch anzunehmende vollständige Gleichheit von Arsis und Thesis nicht genau beobachtete. Rossbach und Westphal hatten, wie früher schon Apel, doch mit anderer Begründung, das Verhältniss $1^1/_2 + {^1/_2} + 1$ (eine punktirte Achtelnote, ein Sechszehntel und ein Achtel) angenommen. Die neueste Aufstellung Westphal's, namentlich in Folge eingehender Untersuchungen über die Vergleichungen, welche Aristoxenus zwischen rhythmischen und harmonischen Verhältnissen anstellt, ist ${^4/_3} + {^2/_3} + 1$, eine Vertheilung der Zeiten, die, wie er auch selbst sagt, von seiner früheren Annahme in der Praxis sehr wenig abweicht[68]. Es würde hier zu weit führen, die Begründungen der verschiedenen Ansichten zu wiederholen. Wir sind der Überzeugung, dass alle jene drei Vertheilungsarten der Zeiten in der Praxis kaum merklich von einander verschieden sind, es müsste nur sein, dass man sehr langsames Tempo wählte, wozu aber gerade für diesen Fuss am wenigsten Berechtigung gegeben ist. Die Verhältnisse des mit einem Trochäus verbundenen kyklischen Daktylus nehmen sich, durch Zeichen dargestellt, also aus:

I. Rossbach 6/8 ⏗ ◡ ◡. ⌒ ◡ *)

II. Cäsar a) 6/8 — ◡ ◡ ⌒ ⌒ oder, was ganz dasselbe ist:

b) 2/4 —³◡ ◡ ⌒ ⌒

III. Westphal 6/8 ⏗ ◡ —³◡ ◡

Unter diesen Rhythmen kommt der letzte in unserer Musik wohl niemals vor, dagegen sehr häufig der erste, nicht eben selten der zweite, jedoch gewöhnlich in der Schreibung wie bei b), und zwar dann fast immer [70] in der Weise, dass die Triole ganz offen ist, in drei gesonderten Theilen sich darstellt, ohne die oben erscheinende Zusammenziehung von zwei Achteltriolen. Da aber, wie gesagt, alle drei Formen in der Praxis sich bis auf ein Minimum nähern, so ist es, wenn wir antike Verse lesen oder singen wollen, gleichgiltig, welcher Erklärung wir beitreten, wiewohl nicht geleugnet werden darf, dass es Aufgabe der Wissenschaft bleibt, genau festzustellen, wie die Theorie der Alten diese Rhythmen aufgefasst und bestimmt hat [71].

3) der Epitrit der sogen. dorischen oder daktylo-epitritischen Strophe. Auch hier wechseln, das metrische Schema angesehen, dreizeitige Füsse mit vierzeitigen (Trochäen mit Spondeen und Daktylen). Die Ausgleichung in dieser Verbindung ist, mit genauer Abwägung der mancherlei Umstände, die dabei in Betracht kommen, in verschiedener Weise versucht worden. Wir sehen von Böckh und Feussner ab, da wir glauben, es könne sich jetzt nur mehr um die Wahl zwischen den Ansichten Rossbach's und Westphal's handeln [72]. Die Hauptfrage ist demnach: Soll für alle Einzelfüsse die Dreizeitigkeit durchgeführt werden, was dadurch ermöglicht wird, dass die Spondeen als irrationale, die Daktylen als kyklische behandelt werden, — oder soll die Vierzeitigkeit das Grundmass bilden. Im letzteren Falle entsteht die weitere Frage, wie der Trochäus zu messen sei. Wie schwierig die Entscheidungen hierüber sind, geht zur Genüge daraus hervor, dass Rossbach sich in der „Rhythmik" (§. 30) für die Vierzeitigkeit entschied, in der „Metrik" (§. 44) mit Westphal der Dreizeitigkeit den Vorzug gab, dieser aber in der Vorrede zur „Harmonik und Melopöie" wieder zu der Vierzeitigkeit zurückkehrte, jedoch mit der Abweichung, dass er jetzt dem Trochäus volle vier Zeiten gibt und diese ganz gleichmässig über Arsis und Thesis vertheilt ($^8/_3 + ^4/_3 = ^2/_4$ —³—), während in der „Rhythmik" der Arsis zwei Zeiten, der Thesis (als irrational) $1^1/_2$ Zeiten gegeben worden waren. Diese neueste Messung stützt sich wiederum hauptsächlich auf die Sätze, in welchen Aristoxenus zwischen rhythmischen

*) ◡. bedeutet hier ein punktirtes Achtel, ⌒ ein Sechszehntel unserer Notenschrift.

und harmonischen Verhältnissen eine Parallele zieht. Hienach misst Westphal den Vers

Χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων

in nachstehender Weise:

$2/4$ ⏑³— | — — | ⏑³— | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⋀ |
$8/3$ $4/3$ 2 2 $8/3$ $4/3$ 2 2 2 1 1 2 1 1 2 2

Die Zusammenstellung des Trochäus mit dem Daktylus gibt also $8/3 + 4/3 + 2 + 1 + 1$. Cäsar hat, wie oben angeführt, für den kyklischen Daktylus die Messung $1\frac{1}{2} + 3/4 + 3/4$ aufgestellt, in Verbindung mit dem Trochäus $2 + 1 + 1\frac{1}{2} + 3/4 + 3/4$. Westphal bekämpft (in der erwähnten Vorrede) eine solche Vertheilung der Zeiten als schwer, complicirt und künstlich. Allein wenn wir die mathematischen Verhältnisse der ersten und der zweiten Zahlenreihe näher ansehen, so findet sich, dass sie genau dieselben sind. Multiplicirt man die letztere mit $4/3$, so erhält man die erstere. ($6/8$ — ⏑ ⏑ ²⏑ ⏑ =) $2/4$ —³⏑ ⏑ ⏑ ⏑ und $4/4$ ⏑²— — ⏑ ⏑ sind ein und derselbe Rhythmus, nur durch kleinere oder grössere Noten ausgedrückt. In der Praxis hängt somit der Unterschied rein vom Tempo ab, und die Schwierigkeit ist in beiden Fällen gleich gross oder gleich gering. Diejenigen Gründe also, welche Westphal gegen Cäsar's kyklischen Daktylus anführt, könnten eben so gut gegen seine eigene Messung der dorischen Strophe geltend gemacht werden. Doch scheint gerade diese Messung am meisten für sich zu haben. — Da Westphal Cäsar's Messung des kyklischen Daktylus ausführlich bekämpft, so mag es gestattet sein, daran zu erinnern, dass ja in unserer Musik die Zweitheilung und die Dreitheilung unzähligemal sogar gleichzeitig nebeneinander auftreten (als „gemengter“ Rhythmus); ja ein und dieselbe Person hat sie oft gleichzeitig auszuführen, nämlich auf dem Klavier. Es könnte eingewandt werden, dass bei uns in diesem Falle die Zweitheilung nicht leicht in Daktylusform erscheine; allein diese würde beim Vortrag keine grössere Schwierigkeit veranlassen, als eine andere nicht seltene Form, wenn nämlich zugleich mit einem punktirten Achtel nebst folgendem Sechszehntel eine Achteltriole zu spielen ist, wie z. B. in der E moll Fuge von S. Bach (Wohltemperirtes Klavier, 2. Theil). Vgl. auch M. Clementi, Gradus ad Parnassum, Ex. 86. 94. 95 und den Chor in C. M. v. Weber's Preciosa „Die Sonn' erwacht“. (Dagegen ist die Form, welche Westphal in der Vorrede zur „Harmonik und Melopöie“ S. XIX. geläufig und vulgär nennt, nämlich im $2/4$-Takt eine Zeitgrösse von fünf und darauf eine von drei Sechszehnteln, in der modernen Musik wahrscheinlich gar nicht anzutreffen. Nur in der Weise, dass die zweite Grösse in drei selbständige Sechszehntel zerlegt ist, kommt sie zur Anwendung.)

Wir wollen noch anfügen, dass die moderne Musik eine besondere Art von irrationalen Zeiten kennt, indem, freilich nur in raschen Läufen (Passagen, Rouladen, Tiraden, zur Verzierung oder Verbindung der Haupttöne der Melodie, nicht gar selten ungewöhnliche Theilungen der Zeiten vorgenommen, z. B. Auflösung eines Momentes in 7, 10, 11, 13 u. s. w. Theile. Sh. Marx, allgem. Musiklehre, S. 86 der fünften Auflage.

VII. Vom Verhältniss des absoluten Rhythmus zum Rhythmus der Sprache.

(Quantitirende und accentuirende Sprachen.)

Die Alten erkannten richtig, dass die Metrik nur ein Theil der Rhythmik sei, indem dieselbe die Anwendung der allgemeinen rhythmischen Gesetze auf einen bestimmten Stoff, die Sprache, zu behandeln habe. Am freiesten, ungehindertsten entfaltet sich der Rhythmus am blossen Ton, in der Instrumentalmusik, die neuerdings auch absolute Musik genannt wird. Die Sprache dagegen legt demselben gewisse Fesseln an, weil er an der Form der Wörter, die sich zunächst in Silben darstellt, einen spröderen Stoff antrifft. Diese Silben bestehen nicht allein aus Vokalen, auf deren Ausströmen eben die Möglichkeit des Gesangstones beruht, sondern auch aus Consonanten, welche dem Tönen eine Schranke setzen. Damit es zur wahren, zur artikulirten Sprache komme, müssen die tönenden Selbstlaute durch die starren Mitlaute gebrochen werden. Die Schranke, die hiedurch entsteht, ist um so enger und bestimmter, je mehr eine einzelne Sprache quantitirenden Charakter angenommen hat, d. h. je entschiedener schon beim gewöhnlichen Sprechen die Dauer der Silben, ihr gegenseitiger Zeitverhalt, namentlich auch dem Accent gegenüber, hervortritt. Denn dass der Gegensatz zwischen quantitirenden und accentuirenden Sprachen nicht darin liegen könne, dass jene des Accentes, diese alles Unterschiedes in der Dauer der Silben entbehren, versteht sich von selbst. Ohne Accent könnte weder ein einzelnes mehrsilbiges Wort, noch ohne Accente in mannigfacher Abstufung ein Satz als ein einheitliches Ganze erfasst werden, — es wäre nur eine leblose und farblose Sprache möglich, wie sie Taubstumme erlernen. Andererseits leiden die sogenannten accentuirenden Sprachen nicht

an der Einförmigkeit einer völlig gleichen Zeitdauer aller Silben. Ebenso klar ist nach dem früher Gesagten, dass jeder Vers, in welcher Sprache er gebildet sein mag, der Gliederung durch Accente (Ictus) nicht entbehren kann, weil durch solchen Mangel der Rhythmus schlechthin aufgehoben würde. Der Unterschied zwischen quantitirenden und accentuirenden Sprachen kann nur darauf beruhen, dass in den ersteren die Silbendauer von dem Accente unabhängiger ist, als in den letzteren, dass sich umgekehrt der Accent mehr oder weniger nach der Silbenquantität richtet, während in den accentuirenden die Quantität zwar nicht ausschliesslich durch den Accent bedingt ist, aber sich ihm doch in höherem Grade unterwirft als in den quantitirenden. Eine Folge hievon ist, dass für die Quantitätssprachen bei der Bildung des Versrhythmus, bei der Aneinanderreihung der Wortsilben nach den allgemeinen Gesetzen des Rhythmus, die Dauer der Silben massgebend wird, während die accentuirenden Sprachen dafür zu sorgen haben, dass Wort- und Versaccent in einer gewissen Übereinstimmung bleiben. (Eine dritte Klasse von Sprachen bilden die silbenzählenden Sprachen, zu denen das Französische gehört, die wir aber hier nicht berücksichtigen können.)

Was nun die Quantität der Silben in der gewöhnlichen Rede anlangt, so behaupteten alte Grammatiker nicht mit Unrecht, es gebe mehrlei Längen und mehrlei Kürzen, nicht bloss einerlei Kürzen und das Doppelte derselben. Nicht nur in den beiden antiken Sprachen ist es so, sondern auch im Deutschen lässt sich eine solche Wahrnehmung selbst jetzt noch machen. In dem Worte nachrühmen haben die Silben ungefähr den Zeitverhalt 3 : 2 : 1; in Befriedigung 1 : 3 : 1 : 2. Das Wort lahm ist länger als Lamm. In habest nimmt die zweite Silbe etwas mehr Dauer in Anspruch als in habe. Also nicht allein die sogen. mittelzeitigen Silben (ancipites), die bald als Kürze, bald als Länge gelten, sind als Drittes vorhanden, sondern auch die entschiedenen Längen sind sich nicht vollkommen gleich und ebenso auch die entschiedenen Kürzen. Dessenungeachtet genügt in der Prosodie der quantitirenden Sprachen die Aufstellung der herkömmlichen drei Klassen von Silben für die Zwecke der Metrik. Denn erst durch den Rhythmus des Verses bekommen diese ihre bestimmtere Geltung.

Nun fragt es sich: Wie weit geht die Möglichkeit, die Dauer einer Silbe zu verlängern, wie gross ist ihre Elasticität? Uns scheint für die deutsche, wie für die antiken Sprachen, als das gewöhnliche Verhältniss angenommen werden zu dürfen: Jede Länge kann sich zur dreifachen Währung der gewöhnlichen (oder mittleren) Kürze ausdehnen. Dafür spricht nicht nur das Verhältniss der Silben

in der gemeinen Rede, sondern auch alles, was bisher für die antike Metrik ermittelt ist. Seltener kamen in dieser vierzeitige Längen vor, und wohl noch seltener fünfzeitige. Sonach lässt sich für die quantitirenden Sprachen das Maximum einer Länge als übereinstimmend mit der Dauer des grössten unter den kurzen Einzelfüssen festsetzen (vgl. oben Abschn. III, S. 4). Und man darf behaupten, dieses Gesetz gelte auch für unsere Muttersprache. Den Grund dieser Erscheinung suchen wir in folgendem Umstande. Soll eine Silbe über die Zeit mehrerer Füsse oder eines längeren Fusses hin gehalten werden, so wird sie von mehr als einem Ictus getroffen, wodurch sie bei der blossen Recitation oder Deklamation einen widerlichen, unnatürlichen Stoss innerhalb ihrer Dauer, in ihrer Mitte erleidet[73]. Wie aber im Gesang? So lange bei ihm das Wort, der Inhalt der Rede die Hauptsache bleibt, gilt für ihn das Nämliche. Im modernen Kunstgesang ist es anders geworden, wovon weiter unten.

A. Das deutsche Volkslied.

Um den Beweis zu liefern, dass für unsere Sprache in Bezug auf die höchste Dauer einer Silbe im Metrum dasselbe Gesetz Geltung habe, wie für die altgriechische, berufen wir uns auf das deutsche Volkslied. Ohne Zweifel wird gegen diese Berufung Einsprache erhoben. Das sei eben musikalischer Rhythmus, nicht mehr Sprachrhythmus, nicht reiner Versrhythmus. Allein sicherlich ist alles Sprachmetrum ursprünglich mit Gesang verbunden gewesen. Sobald einmal das Gefühl so lebhaft erregt war, dass es die Worte einer geregelten Bewegung anpasste, begnügte es sich auch nicht mehr mit der alltäglichen Aussprache der Vokale, sondern steigerte deren Klang zum musikalisch-bestimmten Ton. Erst später, in Folge einer Abschwächung dieser Seite — dies ist jedenfalls die naturgemässeste Annahme — sank der Vortrag wieder zu einem gehobenen Sprechen, zur Recitation oder Deklamation herab (wie ja jetzt auch allgemein angenommen wird, dass überall die Lyrik älter sei, als das Epos); die Gesetze aber, die unter Einwirkung des Gesanges für die Behandlung des Sprachrhythmus sich gebildet hatten, blieben, wenigstens in ihren Grundzügen, auch nachher noch bestehen. Um nun diese Gesetze in ihrem Wesen kennen zu lernen, ist überall auf ihren Ursprung zurückzugehen. Das hat sich ja eben auch durch die neuen Forschungen für die antike Metrik erwiesen. „Aber das Volkslied, das rohe Volkslied und die mit dem feinsten Kunstsinne geschaffenen Formen der griechischen Poesie!“ Eine Identificirung dieser, in vielfacher Beziehung weit von einander abstehenden, Schöpfungen wäre freilich ein unglücklicher Gedanke und eine grosse Abgeschmacktheit.

Allein hier handelt es sich nur um den Beweis, dass die rhythmischen Grundgesetze verschiedener Sprachen und Zeiten übereinstimmen. Dazu eignet sich gerade das Volkslied, weil es das ursprüngliche Verhältniss zwischen Sprach- und Gesangsrhythmus besser, als die Kunstmusik bewahrt hat, und bei ihm ähnlich, wie bei der antiken Lyrik, Text und Melodie innig verwachsen und das Werk eines und desselben Geistes sind, und weil es von den gewaltigen Veränderungen unberührt geblieben ist, welche unser Kunstgesang durch die ausserordentlich reiche Ausbildung der Harmonie und durch die ausgedehnte Entwickelung der begleitenden Instrumentalmusik erfahren hat[74].

Wir haben nun bei Betrachtung einer grossen Zahl von Volksliedern gefunden, dass die Verhältnisse der Silben untereinander folgende sind. Entweder haben im Gesang alle Silben gleiche Dauer, schwere wie leichte (häufig noch mit Übertragung aus der antiken Prosodie lange und kurze genannt), und dies ist nur in accentuirenden Sprachen möglich; oder sie haben verschiedene Dauer, und dann findet es sich nicht leicht, dass eine Silbe das vierfache Mass der normalen Kürze überschreitet. Am ehesten geschieht dies bei einer Fermate (einem Aushalt), welcher Fall indess kaum eine Ausnahme begründet; denn ein solches Forthalten des Tones lässt sich einer Interjection vergleichen. Da überdies ein solches Verweilen auf einem Tone fast nur am Ende einer Reihe eintritt, so übt es auf den Rhythmus selbst eigentlich keinen Einfluss mehr. Als wahre Ausnahme lässt sich anführen das bekannte „Kein Feuer, keine Kohle“ (Erk, Liederhort Nr. 109), welches Lied in vielen Gegenden mit einer Melodie gesungen wird, in der sich das Wort „weiss“ über mehr als zwei Takte hinzieht. (Vgl. ebendas. Nr. 149; 159; 172.) Möglich, dass solche Einschaltungen aus dem Zwischenspiel eines begleitenden Instrumentes hervorgegangen sind. Ob die Melodie Nr. 14a zu „Her van Valkensten“ gerade so im Volksmunde entstanden sei, wie sie aus Georg Forster's „Frischen Liedlein“ aufgenommen ist, kann noch bezweifelt werden.

Es lassen sich aber noch mancherlei Parallelen ziehen.

1) Der Gesang unseres Volksliedes ist fast durchweg syllabisch, wie der antike Gesang; auf eine Silbe kommen ein, zwei, höchstens drei verschiedene Töne. Ausnahmen treten wohl nur in dem eben berührten Falle ein.

2) Eine nicht seltene rhythmische Form ist die jambische (oder trochäische) mit eingemischten Tribrachen und dreizeitigen Daktylen. Diese Daktylen haben das von Apel, Bellermann, Rossbach und gewissermassen auch jetzt noch von Westphal aufgestellte Mass $1\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$ (sh. oben S. 19 f.). Beispiele bei Erk, Liederhort

Nr. 9a; 11a; 14; 21 (zweite Melodie); 28.; 37b; 41b; 51b; 64 (erste Lesart); 97; 99; 100; 107; 150; 173; 174; 174a. Diese Lieder enthalten nicht selten logaödische Reihen[75].

3) In eben diesem Rhythmus ist die Unterdrückung der Thesis (Synkope in Rossbach's und Westphal's Sinn) häufig, wodurch eine dreizeitige Länge entsteht, (wie ja die älteste Metrik unserer Sprache nur die Arsen zählte, und die Thesen sogar alle fehlen konnten), z. B. bei Erk Nr. 11; 11a; 14; 28; 31; 46; 88; 93; 97; 99; 138; 143; 162b; 174; 190; und zwar geschieht dies am liebsten in der Länge des letzten Trochäus einer Reihe[76]. Nr. 11; 11a; 88 und 143 haben das Versmass des sogenannten Hildebrandstones. Da sich derselbe aus der Nibelungenstrophe entwickelte, so ergäbe sich hieraus ein weiterer Beweis, dass auch in dieser Strophe alle trochäisch ausgehenden Reihen (fast immer der erste Halbvers der Langzeile) vier Arsen enthalten; sowie dass der zweite Halbvers durch Pausen ebenfalls zur Tetrapodie anwächst[77]. — Ein Beispiel der *τονή* am Anfang der Reihe Erk Nr. 107.

4) Diesem entsprechend auch im $^2/_4$- und $^4/_4$-Takt nicht selten Dehnung der Arsis, die der Schlussthesis vorangeht, zu vierzeitiger Länge, z. B. Nr. 14b; 39a; 53; 56; 111; 135; 151; 152; 198; 199; vgl. 139. Dies hat Ähnlichkeit mit der *τονή* in den antiken Anapästen[78].

5) Rein jambisch ist Nr. 183; nur mit *τονή* 88; 93. Vgl. von neueren volksmässigen Liedern: „In einem kühlen Grunde“ „Sah ein Knab' ein Röslein steh'n“.

6) Joniker a minori stehen in Vers 5 und 6 von Nr. 96; ferner in der Melodie zu H. Bone's Gesangbuch „Cantate“ Nr. 1; 140; 285. Aber in der Melodie des Liedes bei Erk Nr. 145 „Willst du mich denn nicht mehr lieben“ $^3/_4$ ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — bekommt die erste Länge immer zwei Noten, so dass musikalisch diese Länge aufgelöst erscheint. Ganz ähnlich ist Nr. 59 „So viel Stern' am Himmel stehen“, wo zugleich am Ende der zweiten, vierten, siebenten und achten Dipodie die vierzeitige *τονή* in Anwendung kommt. Ebenso bei Bone a. a. O. Nr. 81[79]. Ähnlich Erk Nr. 7 und 36. Jonische Bewegung mit beliebiger Auflösung, besonders aber der ersten Länge, begegnet oft, z. B. Nr. 22 (2. Mel.); 32; 35; 49c; 54; 155 (3. Mel.); vgl. 2; 36; 42; 43; 44; 54; 58; 90c; 185 und aus neuerer Zeit „Soldatenabschied“ von Maler Müller: „Heute scheid' ich, heute wandr' ich“.

7) Choriambischen Rhythmus hat Erk Nr. 82 (im zweiten Theil). Der musikalische Rhythmus in Nr. 85 stellt, nach der gewöhnlichen Weise metrisch ausgedrückt Joniker a maiori vor

— — ⏑ ⏑, — — ⏑ ⏑. Da aber die erste Länge einen Auftakt bildet $^3/_4$ — | —́ ⏑ ⏑ — | —́ ⏑ ⏑ — | —́ ⏑ ⏑ — | —́ ⊼, so stimmt Bewegung und Betonung ganz mit derjenigen überein, welche Cäsar (sh. oben Abschn. III, 2, b) dem Jonicus a maiori zutheilen will; der Rhythmus ist choriambisch mit Auftakt, wie denn Joniker und Choriamben innigst verwandt sind.

8) Mit vierzeitigen Daktylen beginnt Nr. 162b.

9) Anapästischen Charakter haben Nr. 4; 12; 13; 19; 21 (erste Mel.); 47a; 53a; 120; 123; 124; 125c; 158; 184; vgl. 182 und das Reiterlied in Wallenstein's Lager „Wohlauf, Kameraden".

10) Was die Grössen (μεγέϑη) der Reihen betrifft, so finden sich mit Ausnahme der aus dem $^5/_8$-Takt gebildeten wohl alle[80], welche bei den Alten angewandt wurden, und selbst diesen Takt haben wir wenigstens in Volkstänzen angetroffen. Das oben S. 7 gegebene Beispiel enthält zehnzeitige Reihen im gleichen Geschlecht. Da jedoch fünfmal $^3/_8$ (wovon übrigens unten ein Beispiel) und viermal $^5/_8$ vielleicht auch den Alten fremd waren (sh. oben S. 10 f.), so stünden wir am Ende nur um die 25-zeitige päonische Reihe zurück. Den Nachweis brauchen wir nur für diejenigen Reihen zu liefern, deren Vorhandensein am ehesten bezweifelt werden kann. Tripodien erwähnen wir bloss desswegen, weil unsere Kunstmusik seltener von dreimal $^3/_8$ oder dreimal $^2/_4$ Gebrauch macht. Lauter neunzeitige Tripodien (dreimal $^3/_8$, verwandt mit $^9/_8$) im doppelten Geschlecht zeigen nun die Lieder bei Erk Nr. 98; 84 (je vier Tripodien; vgl. das russische Volkslied in W. Junghans neuem Liederhain IV, 2, 28); fünf solcher Reihen Nr. 22 (erste Mel.); zwölfzeitige Tripodien (dreimal $^2/_4$, verwandt mit $^6/_4$) Nr. 5; 14a; 92; zwölfzeitige Dipodien Nr. 82 (zweimal $^3/_4$); Nr. 28; 93; 97; 183 u. s. w. (zweimal $^6/_8$); fünfzehnzeitige Pentapodie Nr. 107 (fünfmal $^3/_8$); achtzehnzeitige Hexapodie Nr. 138 (dreimal $^6/_8$); achtzehnzeitige Tripodie Nr. 34 (zweiter Theil; dreimal $^3/_4$).

11) Auch in der Verbindung der Reihen zeigt sich eine Freiheit, die vielfach an die antike Rhythmopöie erinnert. Nicht nur ungleich grosse, sondern auch ungleichartige Rhythmen lösen oft im nämlichen Lied einander ab. Es wird gestattet sein, alle diese Arten von Wechsel unter den Begriff der Metabole zu stellen, da es noch mehrlei *μεταβολαί* gegeben zu haben scheint, als von den alten Musikern ausdrücklich aufgezählt sind[81]. Reihen, die sich bloss durch ihre Grösse (*κατὰ μέγεϑος*) unterscheiden, indem die Einzeltakte dieselben bleiben, sind vereint Erk Nr. 107, wo fünfzehnzeitige Reihen ($^{15}/_8$) mit zwölfzeitigen ($^{12}/_8$) wechseln. Nr. 31 zeigt Ähnliches. Statt der Viertelnoten setzen wir daselbst Achtel, statt der Halben — Viertel

u. s. w., was ja unbedenklich geschehen kann[82]; dann haben wir zuerst drei 12-zeitige Reihen (jede zweimal $^6/_8$), an welche sich eine 15-zeitige anschliesst mit dem Vers „ik hewwe se up de wilde See gesant“[83], worauf mit einer 12-zeitigen Reihe geschlossen wird. Und zwar glauben wir aus der Pentapodie die Betonung zu vernehmen (allerdings gegen Erk's Schreibung), welche Westphal[84] als die dritte mögliche Betonung der trochäischen Pentapodie aufstellt

″ ◡ ′ ◡ ‴ ◡ ″ ◡ ′ ◡

was für unsere jambische Reihe ergibt

◡ ″ ◡ ′ ◡ ‴ ◡ ″ ◡ ′

In Nr. 138 folgen auf einen 18-zeitigen doppelten Fuss vier 12-zeitige gleiche; in Nr. 128b steht ein 16-zeitiger gleicher, zwei zwölfzeitige doppelte, und wieder ein 16-zeitiger gleicher (mit lauter vierzeitigen Einzeltakten nach antiker Theorie.) In Nr. 99 folgt auf einen 12-zeitigen gleichen ein 6-zeitiger gleicher, und zwar in beiden Theilen des Liedes; ebenso Nr. 138, wenigstens im ersten Theil.

Ein Wechsel, in welchem Einzelfüsse verschiedenen Geschlechtes auftreten, ist noch häufiger, als der eben nachgewiesene. Nr. 22a enthält zwei 12-zeitige gleiche im $^3/_4$-Takt, zwei 8-zeitige gleiche im $^2/_4$-Takt und einen 12-zeitigen doppelten im $^2/_4$-Takt; — Nr. 40 (zweiter Theil) zwei 8-zeitige gleiche ($^2/_4$), einen 6-zeitigen doppelten ($^2/_4$ ◡ | — — | ⋀ = $^3/_4$ ◡ | — — ⋀) bei „Ach Schiffmann“ und zwei 12-zeitige doppelte ($^3/_4$); — Nr. 57c (erste Mel.) zwei 16-zeitige gleiche ($^4/_4$), zwei 12-zeitige gleiche ($^3/_4$), wieder zwei 16-zeitige ($^4/_4$); — Nr. 96 zeigt in den ersten zwei Reihen eine *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν*[85]

a ″ ◡ ◡ ◡ ′ ◡ ″ — — 1 12-zeit. gleich. ($^3/_4$)
b ′ ◡ ◡ ◡ ◡ ″ — ′ ⋀ 1 12-zeit. dopp. ($^2/_4$)
a ″ ◡ ◡ ◡ ′ ◡ ″ — — 1 12-zeit. gleich. ($^3/_4$)
b ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ″ — ′ ⋀ 1 12-zeit. dopp. ($^2/_4$)
c ◡ ◡ ″ — ◡ ◡ ′ — ◡ ◡ ″ — ◡ ◡ ′ — (⋀) 2 12-zeit. gleich. ($^3/_4$)
(reine Jonici a minori.)
a ″ ◡ ◡ ◡ ′ ◡ ″ — — 1 12-zeit. gleich. ($^3/_4$)
b ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ″ — ′ ⋀ 1 12-zeit. dopp. ($^2/_4$)

Nr. 136. Tanzliedchen.

1 8-zeitiger gleicher ($^2/_4$) } zweimal
1 6-zeitiger doppelter ($^3/_4$) }
2 8-zeit. gleiche ($^2/_4$)

So in der 1. und 2. Strophe; in der dritten aber tritt für die letzte Reihe folgende ein:

4 6-zeitige gleiche ($^3/_8$), oder vielleicht genauer
1 12-zeit. gleicher und 2 6-zeitige gleiche.

Nr. 162b.

1 16-zeit. gleicher oder 2 8-zeit. gleiche ($^2/_4$)
4 6-zeit. gleiche ($^3/_8$)
2 12-zeit. gleiche ($^3/_8$)

Nr. 163.

2 16-zeit. gleiche ($^4/_4$)
2 6-zeit. doppelte ($^3/_4$)
1 12-zeit. doppelter } ($^4/_4$)
1 8-zeit. gleicher }

Vgl. ferner Nr. 177; 194; 128a und 128b, sowie „Frisch auf zum fröhlichen Jagen", wo 9-zeitige doppelte mit 12-zeitigen gleichen wechseln [86].

Metabole *κατ' ἀντίϑεσιν*. Jambische Reihen wechseln mit trochäischen in Nr. 9a [87]; vgl. Nr. 10; 2a; 11 und 11a; 16; 16a und 16b; 17; 22 (erste Mel.). Joniker a minori und a maiori sind gemischt Nr. 36; vgl. 34e; 77; 96 (oben rhythmisch dargestellt). Daktylischer und anapästischer Rhythmus verbunden in Nr. 79 (3. Mel.); vgl. 163.

Metabole *κατ' ἀγωγήν*. Nr. 82; 136; 162a und 162b; 194. Auch 79 kann hierher gezogen werden, weil daselbst achtzeitige Daktylen mit vierzeitigen Anapästen wechseln. Merkwürdige Freiheit des Rhythmus herrscht in einem fränkischen Volkslied „Unüberwindlicher Held, Sanct Michael", welches Verfasser nach einer handschriftlichen Aufzeichnung kennt. Dasselbe beginnt mit einer zweitaktigen Reihe im $^3/_4$-Takt, darauf folgen dreitaktige Reihen im $^2/_4$-Takt (*διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν*); daneben findet *μεταβολὴ κατ' ἀντίϑεσιν* und *κατ' ἀγωγήν* statt, und selbst irrationale Zeiten sind darin enthalten nach der Form $(1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}) + (\frac{4}{3} + \frac{2}{3})$. Sh. oben S. 20 die Messung des kyklischen Daktylus neben einem Trochäus nach der Figur II, b $(\frac{4}{3} + \frac{2}{3}) + 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$.

Nachdem wir eine, wie wir glauben, nicht unerhebliche Zahl von Analogien zwischen dem Rhythmus des Alterthums und dem unseres Volksliedes dargelegt, wollen wir auch die Unterschiede nicht ganz unbesprochen lassen. Dass im Volkslied alle Silben, gedehnte wie flüchtige, schwere wie leichte, gleiche Währung bekommen können, ist bereits angeführt. Hierauf gründet sich die Möglichkeit, dass sogenannte Trochäen und Daktylen in feierlichen Gesängen als grösserer Spondeus und als Trochäus semantus, und mit Auftakt als Orthius (sh. III, 1 und 2) einherschreiten. Doch verleiht das Volkslied auch dann, wenn im allgemeinen die Silbengleichheit herrscht, der Arsis manchmal zur Abwechselung eine grössere Dauer, so dass diese zur Währung der nächstfolgenden Silbe sich wie 3 : 1 verhält (vgl. oben IV),

und zwar geschieht dies im $^4/_4$- oder $^2/_4$-Takt naturgemäss am liebsten an der Stelle, die den stärksten Ictus trägt. Dasselbe Verhältniss stellt sich auch bei jonischer Bewegung ein, wo gerne die erste Länge (die Hauptarsis) dreizeitig wird und die zweite zu einer Kürze herabsinkt, so Erk Nr. 131 $^3/_4$ ◡ ◡ | ⏗ ◡ ◡ ◡ | — —, ebendaselbst kommt auch die erste Kürze (Nebenarsis) als punktirtes Achtel vor; auffallender aber ist, dass im $^3/_4$- ($^3/_8$-) Takt das zweite Moment zuweilen punktirt erscheint, z. B. Nr. 7a.

Besonderer Beachtung werth ist ein dreisilbiger Fuss, der bald sechszeitigen Charakter hat, wie die Joniker, bald sich dem dreizeitigen Daktylus mehr oder weniger nähert, z. B. in „Ännchen von Tharau"; vgl. Erk Nr. 76. Derartige Füsse kommen auch untermischt mit Trochäen vor, wo sie natürlich dem dreizeitigen Daktylus sehr nahe stehen. Aber immerhin bleiben sie etwas so Eigenthümliches, dass es verfehlt ist, den Massstab antiker Prosodie an sie anzulegen; vornehmlich im Gesang, wozu nun einmal das Volkslied bestimmt ist, wird wohl kein Unbefangener eine Härte vernehmen. Daher ist auch Minckwitz [88] nicht im Rechte, wenn er es an dem Verse von Uhland:

Es giengen drei Jäger wohl auf die Birsch —

tadelt, dass das Zahlwort drei verkürzt sei. Es soll eben keine Kürze im antiken Sinne sein, und giengen drei soll nicht einen antiken Daktylus vorstellen. Der Dichter hörte sicherlich denselben Rhythmus, in welchem C. Kreutzer das Gedicht singen lässt $^3/_8$ ◡ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ ◡ ◡ | — ◡ | —. Eben so wenig ist die „Kürzung" des Artikels einen tadelnswerth in dem Vers:

Da hatten die drei einen seltsamen Traum.
Vgl. Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein,
Bei einer Frau Wirthin, da kehrten sie ein —

ferner von Th. Körner:

Es blinken drei freundliche Sterne
Ins Dunkel des Lebens herein;
Die Sterne, die funkeln so traulich:
Sie heissen Lied, Liebe und Wein.

und zur Melodie: God save the king $^3/_4$ ⏗ — — | ⏗ ◡ — |
Drei Wünsche hab' ich gleich —

endlich von Wolf. Müller:

Einst holten wir Bursche die Birke voll Muth.

Die Bewunderung für die antike Metrik fordert nicht, dass man so gebaute Verse für unschön und unberechtigt erkläre. Aber freilich verlangt die deutsche Metrik in solchem Falle, dass die unmittelbar daneben stehende Arsis durch ein Wort erfüllt sei, welches

dem gewichtigen Nachbar wenigstens die Wage zu halten vermag, wo nicht ihn überwiegt.

Hieran reiht sich eine weitere Eigenthümlichkeit unserer Sprache. Bei langsamem oder doch mässigem Tempo, zumal im Gesang, kann für den Daktylus der Palimbacchius eintreten, weil bei diesem Tempo der Nebenictus auf der zweiten Silbe deutlicher hervortritt (vgl. oben IV.). Man vergleiche folgende Verse aus Alexander's von Württemberg „Lied eines Friedens-Soldaten“:

Rasch schreitet der Tod
In blutiger Schlacht.
Die *Schwertspitze* droht,
Die *Stückkugel* kracht —

ferner in Schiller's „die Worte des Glaubens“

Der Mensch *kann* sie üben —

in Th. Körner's „Gebet während der Schlacht“

Urquell der Gnade.

Darum darf es auch keinen Anstoss erregen, wenn leichtere zweisilbige Wörter die Thesis erfüllen, wie *meine*, *deine*, *unser*, *ihre*, *diese*, *jene*, *keine*, *jeder*, *alle*, *ohne*, *wider*, *weder*, *unter*. So hat auch Mendelssohn in seinem Oratorium Elias die Wörter *ihre*, *deinem*, *deines*, *seine* und sogar *wollest* gebraucht. Freilich ob alle diese Wörter bei Nachahmung antiker Metra ohne weiters an der Stelle von Pyrrhichien gebraucht werden dürfen, möchten wir mit unseren Metrikern bezweifeln. Minckwitz[89] erlaubt bloss *über*, *aber*, *oder*, C. Fuchs[90] gar nur *oder*. Doch dürfte, wenn die Arsis durch ein recht gewichtiges Wort vertreten ist, ohne Gefahr für den Wohlklang zuweilen auch etwas mehr gewagt werden, z. B. „knüpft *seine* Welt.“

Ein anderer mächtiger Unterschied der accentuirenden Metren von den quantitirenden zeigt sich darin, dass in jenen die Dauer eines einzelnen Fusses nicht nur plötzlich auf das Doppelte erhöht werden kann (wofür die antiken Sprachen noch einige Analogie bieten in den vierzeitigen Längen), sondern dass der einzelne Fuss oft auch auf die Hälfte seiner Währung herabgesetzt wird, was nach antiker Auffassung sich als eine *μεταβολὴ κατ᾽ ἀγωγήν* darstellen würde, obgleich nicht angenommen werden kann, dass diese in *solcher* Weise bei den Alten Anwendung fand. So können nun an die Stelle eines vierzeitigen Spondeus (oder Trochäus) zwei zweizeitige Spondeen (oder Trochäen) treten, welche an Zeitdauer dem Pyrrhichius der quantitirenden Sprachen gleichkommen. Musikalisch betrachtet finden hier Auflösungen statt, aber freilich nicht im Sinne der antiken Metrik, welche eine sprachliche Länge nur durch zwei wirkliche Kürzen vertreten lässt. In dem accentuirenden Metrum ist es also möglich, dass Verse

in sprachmetrischer Hinsicht ungleiche Zahl der Füsse haben und doch im Gesang gleiche Grösse erhalten. Das Volkslied „die schwarzbraune Hexe“ (Erk Nr. 9) hat in der siebenten Strophe den Vers:

Und sterb ich denn, so bin ich todt —

der vier Arsen enthält; in der sechsten Strophe aber diesen:

Deine hohe weite Sprünge, die wissen sie wohl —

der, auch den zweisilbigen Auftakt d e i n e nicht mitgerechnet, sprachmetrisch immerhin noch fünf Arsen enthält, und doch werden beide Verse über einerlei Melodie gesungen. Der erste hat den Rhythmus $^4/_4$ — | ´— — ´— — | ´— — ´—, der zweite $^4/_4$ ⏑ ⏑ | ″⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ″— ⏑ ⏑ | ″— ⏑ ⏑ ″—. Der zweite Vers in der achten Strophe heisst:

Darunter vergeh' ich ja nimmermeh —

mit vier Arsen, in der fünften Strophe aber:

Sie wissen meine hohe weite Sprünge noch nicht —

mit sechs Arsen, jener mit dem Rhythmus $^4/_4$ ⏑ | ´— ⏑ ⏑ ´— ⏑ ⏑ | ´— — ´—, dieser $^4/_4$ ⏑ | ″⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ″⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ″— ⏑ ⏑ ´—; also Reihen, die durch den Gesang völlig gleichen Umfang (μέγεθος) erhalten.

Wenn nun gleich viel fehlt, dass das Volkslied als Ideal für unsere Metrik gelten könnte, so ist doch auch an diesem Beispiel klar, dass sehr vieles, was beim Lesen so holpericht erscheint, dass es einem Knittelvers gleicht, im Gesang einen guten Fluss erlangt. Die genannte Möglichkeit, den Einzelfuss plötzlich in schnellerem Tempo zu nehmen, bereitet auch den Weg, auf dem das Volkslied gewöhnlich zu den jonischen Rhythmen gelangt. So sind bei Erk Nr. 145 trochäische (spondeische) Dipodien in Joniker a minori umgewandelt. Nr. 55 hat zwar den S. 30 erwähnten dreisilbigen Fuss als Grundmass, aber im ersten Takte treten plötzlich fünf Silben dafür ein, wovon die zweite bis fünfte auf die Hälfte der Zeit verkürzt sind.

Es liegt die Vermuthung nahe, dass solche Freiheiten auch dem vielbesprochenen Versus Saturnius in seiner ältesten Gestalt eigen waren. War er accentuirend, so ist die Vielgestaltigkeit desselben leicht begreiflich, wiewohl die Bestimmung des Rhythmus der einzelnen Verse immer noch auf vielleicht unübersteigliche Hindernisse stossen müsste, weil wir die Melodie dazu nicht kennen [91]. Noch W. T e u f f e l findet (in einer Recension in den Neuen Jahrbb. Bd. 77. S. 279 ff. 1858) eine solche Beschaffenheit des Saturniers wahrscheinlich [92]. Wir gestehen nun, dass die Ausführungen von W. C o r s s e n (Über Aussprache, Vocalismus u. s. w., bes. IV. Abtheil.) über das Verhältniss von Wortton und Quantität in den ältesten lateinischen Versen — schwer ins Gewicht fallen und die Annahme, dass der Saturnier accentuirend gewesen sei, als sehr bedenklich erscheinen lassen. Doch sind die Akten über diese Frage noch nicht geschlossen,

und wir finden es wenigstens nicht ganz unmöglich, dass die ältesten lateinischen Verse, ehe der Einfluss der griechischen Metra auf dieselben sich geltend machte, noch nicht auf die Quantität gebaut waren.

Dass an kunstreiche Strophengebäude, wie sie die Meister der antiken Rhythmik errichteten, im Volksliede, das seinem Wesen nach nur sehr einfache, leichtfassliche Strophenformen verträgt, nicht zu denken ist, versteht sich von selbst.

B. Der moderne Kunstgesang.

Im modernen Kunstgesang vollends hat sich das Verhältniss zwischen Sprachmetrum und musikalischem Rhythmus noch viel freier gestaltet, als im Volkslied. Wäre aber die Fessel, welche das strenge Quantitätsverhältniss dem Gesange in den altklassischen Sprachen anlegte, nicht gesprengt worden, so hätte unsere ganze Musik sich gar nicht zu der romantischen Kunst, die sie wirklich geworden ist, entfalten können. Das Christenthum fieng sehr bald an, sich von den sinnlich plastischen Formen der heidnischen Poesie dem mehr geistigen Principe des Accentes zuzuwenden. Dazu kam, dass man auch Prosa sang, wodurch das ungehemmte Aushallen des rein musikalischen Tones, um dem Drange des von Sehnsucht nach dem Übersinnlichen erfüllten Gemüthes Ausdruck zu verleihen, ungemein begünstigt wurde. Indem wir in Betreff des näheren Verlaufes der metrischen Gestalt der lateinischen Kirchengesänge auf die schöne Ausführung bei Wolf (Lais, S. 78 ff.) verweisen, heben wir hier nur dies hervor, wie unerlässlich das Abstreifen der antiken Prosodie für die Möglichkeit des Contrapunktes im Gesange war, also für die Entstehung und Ausbildung einer musikalischen Kunstform, auf welcher noch heutzutage die wahrhaft kunstmässigen und idealen Tongebilde in höherem oder geringerem Grade begründet sind. Denn aus ihr gieng die strenge Fuge, wie überhaupt alle Nachahmung (Imitation) hervor. Die Kühnheit aber, den Vocal einer einzigen Silbe über eine ganze Reihe von Tönen hin erklingen zu lassen, erregte in dem Masse weniger Anstoss, als das Lateinische immer mehr das Wesen einer lebenden Sprache verlor. So konnte der Strom der Melodie über das Wort eine solche Herrschaft erringen, dass nicht nur die Quantität unbeachtet blieb, sondern dass man mitunter sogar vor Verstössen gegen den Wortaccent nicht zurückschreckte[93]. Diese Freiheit wurde dann von den Componisten im Wesentlichen auch auf die lebenden Sprachen übergetragen, und zwar in dem Grade, dass oft nicht abzusehen ist, wozu in einer Dichtung, die ausschliesslich für die musikalische Composition

bestimmt ist, wie beim Text eines Oratoriums, einer Cantate oder einer Oper, überhaupt gebundene Sprache gewählt wird[94]. Wohl hält sich der Musiker in manchen Fällen ziemlich genau an das Metrum, wie z. B. Mozart in dem Duett der Zauberflöte „Bei Männern, welche“, und in dem des Titus „In deinem Arm zu weilen“; und dies geschieht besonders in einfachen, den Volkston nachahmenden, Liedern. Der Jägerchor im Freischütz „Was gleicht wohl auf Erden“ ist durchaus rein daktylisch (oder, wegen des Auftaktes, anapästisch). Das Jägerlied von Göthe „Im Felde schleich' ich still und mild“ hat Reinhardt rein jambisch gehalten. Allein im Allgemeinen gilt nur das Gesetz: Hochtonige Silben müssen in eine musikalische Arsis (in einen guten Takttheil) gestellt werden, tonlose in die musikalische Thesis, tieftonige können in beiden ihren Platz finden. Ist nun der Text metrisch, so werden allerdings metrische und musikalische Arsen meistens zusammenfallen. Da aber dem Verhältniss zwischen Arsis und Thesis in der Musik eine ungemein reiche Mannigfaltigkeit erlaubt ist, so ist begreiflicher Weise hiedurch ein sehr weiter Spielraum gelassen. Die Dauer einer Silbe kann sich auf eine Sechszehntelnote beschränken, aber auch über mehrere Takte erstrecken, in welch letzterem Falle sie mehrere musikalische Arsen und Thesen verschlingt, die entweder in der Melodie ihrer eigenen Stimme[95] oder in der der übrigen Stimmen sich ausprägen, während das deutsche Volkslied (mit seltenen Ausnahmen) sich mit dem Gebrauche der τονή in antiker Weise begnügt, nämlich um die Zeit eines kleinsten Fusses ganz zu erfüllen. Nach obigem Gesetze kann also z. B. der Auftakt der jambischen Verse, wenn die erste Silbe Wortton besitzt, in den Niederschlag zu stehen kommen, also musikalische Arsis werden, z. B. in der Zauberflöte „Seid uns zum zweitenmal willkommen“, wie auch in einer Menge von Kirchenliedern (Chorälen); eine Umwandlung, die freilich wenig befriedigt, wenn die Anfangssilbe zu schwächlich ist, wie in dem eben genannten Terzett an der Stelle „die Flöte und das Glöckchen“; hier ist es Aufgabe des Sängers, durch vorsichtige Betonung den Widerspruch zu mildern. Am gewöhnlichsten findet sich eine solche Behandlung in Taktarten, denen als kleinster Fuss einer des doppelten Geschlechtes zu Grunde liegt ($^3/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$ u. s. w.); doch auch in andern, z. B. in Körner's Schwertlied lässt C. M. v. Weber die dritte und vierte Zeile daktylisch singen, während sie sprachmetrisch so gut jambisch sind, als die erste und zweite. Umgekehrt ist eine Abschwächung der metrischen Arsis zur musikalischen Thesis möglich, wenn die zweite Silbe eines Daktylus nicht zu unbedeutend ist (was ja namentlich in accentuirenden Versen leicht vorkommt); so hat Beethoven in dem Vers

„Führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich“ das erste Wort als Thesis, das zweite als Arsis behandelt. Der Trochäus kann so gestellt werden, dass er im dreitheiligen Takt das zweite und dritte Moment erfüllt, während das erste durch eine Pause vertreten ist[96].

Bekanntlich erlauben sich unsere Dichter, jambische Verse auch mit einem Trochäus zu beginnen, z. B. Schiller in der Braut von Messina:

> Fraget zurück, was euch zuerst entzweite —
> Leben um Leben tauschend siege jeder.

Es fragt sich: Ist dieser prosodische Trochäus metrisch ein Jambus oder nicht? Mutzl[97] sagt: „Dieser Trochäus ist nur scheinbar, indem eigentlich nur die Anakrusis verlängert, die folgende arsische Länge hingegen durch eine Kürze und Pause ausgedrückt ist, wie man sich aus der Lesung solcher Verse und ihrer musikalischen Natur überzeugen kann.“ Auch andere sind der Ansicht, dass der jambische Charakter beim Vortrag nicht verwischt werden dürfe. Wir finden einen solchen Vortrag in der That beim Lesen oder Deklamiren nicht allzu schwierig, und im Gesang kann die erste Silbe sogar mit guter Wirkung in den Auftakt gestellt werden, wenn dieser nicht zu kurz ist und durch ein Sforzato gehoben, die erste Note im Niedertakt aber kurz abgefertigt oder doch, obwohl sie in Arsi steht, leichter betont wird, ein rhythmisches Mittel, dessen sich unsere Musik unzähligemal bedient. Hart klingt ein solcher Pseudojambus, wenn dieses Mittel nicht anwendbar ist, wie in dem Passionsgesang „Himmel und Erd' schau, was die Welt“[98], und es wird in der Regel empfehlenswerther sein, einen solchen Versanfang im Gesang ohne Auftakt und daktylisch zu nehmen. Ob diese metrische Freiheit am Anfang des Verses in allgemeinen Gesetzen wurzle[99], oder ob sie aus der Zeit herstamme, wo das Bewusstsein von den metrischen Gesetzen unserer Sprache so weit untergegangen war, dass die Silben im Verse nur gezählt wurden, — dies lassen wir dahingestellt sein.

Eine andere Abweichung besteht darin, dass im zwei- oder viertheiligen Takt die Thesis auf eine synkopirte Note (im Sinne unserer Musiker) fällt, die länger ist, als die vorhergehende Note, wie in der Arie im Freischütz „Durch die Wälder, durch die Auen“, ein Rhythmus, der an den Antispast erinnern kann. Die Möglichkeit dieser Behandlung erklärt sich daraus, dass in accentuirenden Sprachen Arsis und Thesis auch in Trochäen und Jamben völlig gleich lang genommen werden dürfen, in der genannten rhythmischen Gestaltung aber der thetische Charakter in der synkopirten Note desswegen nicht ganz verschwindet, weil ihr die musikalische Hauptarsis vorangeht. Die stärkere Kraft auf der einen Seite und die grössere

Dauer auf der andern halten sich das Gleichgewicht. Eben darum kann auf die synkopirte Note sowohl eine metrische Thesis, als eine metrische Arsis fallen. Wohl noch eigenthümlicher ist die Synkope in einer andern Arie derselben Oper „Trübe Augen, Liebchen, taugen einem holden Bräutchen nicht“. Hier sind im $^{6}/_{8}$-Takt das dritte und vierte Achtel gebunden, und die Dauer der Silben würde, metrisch dargestellt, Jonici a minori ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ⋀ ergeben, also $^{3}/_{4}$-Takt vermuthen lassen, während der Rhythmus in Wirklichkeit ein durchaus anderer ist. — Noch weniger Anstoss darf man nehmen, wenn die Arsis eines Trochäus im ungeraden Takt zwar an den Anfang gestellt, der Thesis aber die doppelte Dauer zugetheilt wird. Diese Rythmisirung, welche auch unserem Volkslied nicht fremd ist [100], hat ein hohes Alter, wie die altfranzösischen Beispiele bei Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges etc.) und bei F. Wolf (Über d. Lais etc.) beweisen. Auch Händel hat eine Vorliebe dafür [101]. Der Charakter sowohl dieser Rhythmenbildung, als der Synkope, hat etwas Kräftiges und Würdevolles, in der homophonen Schreibart auch Leidenschaftliches, und bei rascherem Tempo oft auch ein lustiges Wesen. Dass die Alten diese Synkope angewandt, ist nicht anzunehmen [102]. Jedenfalls würde eine solche Annahme in der Wissenschaft der antiken Metrik sehr starke Änderungen zur Folge haben. Bei Schlüssen jedoch kann auch im quantitirenden Vers die sprachmetrische Thesis eine Stellung erhalten, die zugleich an der Natur der Arsis theilnimmt, nach einer Synkope in Rossbach's Sinn (vgl. oben S. 26, 3).

In Betreff der rhythmischen Gliederung im Grossen nach Abschnitten (Clauseln), periodischen Theilen überhaupt, sind dem heutigen Musiker in der Regel diejenigen Metra am meisten erwünscht, welche am wenigsten scharf ausgeprägt sind, ja seinen Zwecken kommt eigentlich die ungebundene Rede am meisten entgegen, weil er sich seine Formen am liebsten selber schafft. Im Volksliede bleiben Gedankeninhalt und metrische Form in strenger Harmonie, und darum treffen musikalische und metrische Abschnitte von selbst zusammen. In Kunstprodukten, welche volksthümliche Haltung haben, gestaltet sich das Verhältniss in ähnlicher Weise. Bei strophischen Liedern, die für Massengesang bestimmt sind, ist offenbar das allein Naturgemässe, dass die Strophen alle nach gleicher Melodie gehen. Dagegen nehmen wir beim Sologesang für den Musiker das Recht in Anspruch, dass er nach Umständen das Gedicht „durchcomponiren“ dürfe, und möchten diese Form nicht als „eine Ausgeburt der Kunst“ [103] bezeichnen. Wie könnte z. B. die Göthe'sche Ballade „das Veilchen“ glücklicher in Töne übersetzt sein, als von W. A. Mozart? — In der

eigentlichen Kunstpoesie greifen Reihen und selbst Verse oft in einander über; was dem Gedanken nach zusammengehört, ist formell getrennt, und umgekehrt. Hier hat denn der Componist, der nach moderner Weise eine fliessende Melodie herstellen und zugleich den Gedankeninhalt wieder geben will, einen Kampf zu bestehen, aus welchem er nicht immer als Sieger hervorgehen kann. Besonders wenn er es mit Nachahmungen antiker Versmasse zu thun hat, wird er entweder das Princip unserer heutigen Musik verleugnen oder die metrische Form zerschlagen müssen [104]. Wirklich ist auch in einem guten Theil der grossartigsten Musikwerke, in den meisten Gesangscompositionen für die Kirche und in den Oratorien, namentlich in denen mit ursprünglich lateinischem Texte, ungebundene Rede gewählt. Hier konnte der Tondichter mit der Sprache in voller Freiheit schalten und walten und sie ganz seinen Zwecken dienstbar machen; alle rhythmische Gliederung gieng erst von ihm aus. Trotzdem mag es für bestimmte Zwecke angemessen sein, wenn schon in der Sprache der Rhythmus mit einer gewissen Bestimmtheit vorgebildet ist. Sind Dichter und Musiker in einer Person vereinigt, so ist dies leicht zu erreichen, im andern Falle müssten sie sich genau verständigen. Wo es ein Tanzlied in Polkaform gälte, liesse sich kaum ein mehr willkommener Text finden, als das Gedicht „Ball“ von Carl Schimper, von welchem die erste Strophe lautet:

Schimmerflut, Farbenglut, duften aus dem Oriente,
Festgepräng, Blumenflor, Frauen in dem reichsten Schmuck,
Stattlich und in Schuh'n Herrn, Mädchen, die mit Liebreiz
Plaudern in dem sommerlichen jugendlichen Anzug.

Der Rhythmus ist unverkennbar dieser:

$^2/_4$ ◡́ ◡ — | ◡́ ◡ — | ◡́ ◡ ◡ ◡ | ◡́ ◡ ◡ ◡ |
◡́ ◡ — | ◡́ ◡ — | ◡́ ◡ ◡ ◡ | ◡́ ◡ — |
◡́ ◡ ◡ ◡ | —́ — | ◡́ ◡ ◡ ◡ | —́ — |
◡́ ◡ ◡ ◡ | ◡́ ◡ ◡ ◡ | ◡́ ◡ ◡ ◡ | —́ — |

Gewiss stünde hier dem Gesange der Weg zu neuen eigenthümlichen Rhythmenbildungen offen.

Wiederholt wurde die Behauptung aufgestellt, die antike Rhythmik habe eine viel reichere Mannigfaltigkeit besessen, als die moderne. Wir glauben, dass schon vorliegende „Bruchstücke“ eine solche Behauptung widerlegen. Die neuere Zeit hat beinahe alle Rhythmen der alten und ausser diesen noch eine unendliche Menge. Zugleich sind wir der Ansicht, dass der Rhythmus, ungeachtet er im Alterthum eine viel höhere Bedeutung hatte, als bei uns, doch auch noch für unsere Musik von grösserer Wichtigkeit sei, als Westphal in der kurzen,

aber geistreichen Darstellung von dem Verhältniss der antiken zur modernen Musik einräumt (im 1. Capitel seiner „Harmonik und Melopöie“). Mattheson[105] beweist „mit deutlichen, jedermann bekannten und in die Sinne fallenden Exempeln, wie man vermittelst der blossen Klangfüsse und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodien an ihm selbst, noch den Ton oder Klang im geringsten zu vertauschen, aus Kirchenliedern allerhand Tänze, und wiederum aus diesen lauter Choralgesänge machen könnte, wenn's nöthig und nützlich wäre“.

Fassen wir das Ergebniss vorstehender Auseinandersetzungen zusammen, so lässt sich an ein Wort von W. v. Humboldt[106] anknüpfen, das sich zwar auf die Übereinstimmung und Verschiedenheit der Sprachen im Allgemeinen bezieht, das aber auch auf den Rhythmus Anwendung findet: „Da die Naturanlage zur Sprache eine allgemeine des Menschen ist, und alle den Schlüssel zum Verständniss aller Sprachen in sich tragen müssen, so folgt von selbst, dass die Form aller Sprachen im Wesentlichen gleich sein, und immer den allgemeinen Zweck erreichen muss. Die Verschiedenheit kann nur in den Mitteln und nur innerhalb der Grenzen liegen, welche die Erreichung des Zweckes verstattet“. So sind auch bei allen Völkern die Gesetze des absoluten Rhythmus dieselben, weil die Anlage hiezu bei allen die gleiche ist. Die Verschiedenheit besteht, wenn die Sprache beigezogen wird, in den Mitteln und in dem Wege, auf welchem die Zwecke der Rhythmopöie erreicht werden. Und hiebei lassen sich drei Hauptstufen unterscheiden:

1) In den antik-quantitirenden Sprachen ist die prosodische Quantität so weit fest bestimmt, dass die sprachliche Seite sich dem absoluten Rhythmus nur in beschränktem Masse unterordnet, vielmehr ihn bis auf einen gewissen Grad beherrscht, wodurch Sprachmetrum und Gesangsrhythmus in Eins zusammenfallen. Zugleich behält der Inhalt des Wortes das Übergewicht über die Melodie. In den Chören vollends prägt das Unisono des Gesanges und noch mehr die Tanzbewegungen der Sänger den Rhythmus, besonders nach seiner Composition im Grossen, in plastisch-fester Gestalt aus[107].

2) Im deutschen Volkslied überschreitet zwar auch die Silbe nur selten das Mass der kleinsten einfachen Füsse, aber da die Quantität doch weniger entscheidend ist, als der Accent, so geht es an, a) alle Silben gleich lang zu brauchen, und b) durch Veränderung des Tempo den Zeitwerth eines ganzen Fusses oder mehrerer Füsse plötzlich auf die Hälfte ihrer Dauer herabzusetzen, so dass der Gang des Gesangs-

rhythmus bereits vom Sprachmetrum unabhängiger geworden ist; und nebenbei ist auch das Tonische der Melodie schon etwas mehr zu seinem Rechte gekommen, als auf der vorigen Stufe.

3) Der moderne Kunstgesang hat über die sprachmetrische Form eine solche Macht gewonnen, dass er ihr sich anschliesst, wann und so weit es ihm beliebt und zweckdienlich scheint, dass er sie aber im andern Fall zerbricht und im Einzelnen wie im grossen Ganzen ein neues Gebäude aufführt, wobei er sich bloss an die Gesetze des absoluten Rhythmus und an die Gesetze der Silbenbetonung hält, wie diese auch in der Prosa gelten. Hiedurch ist dann natürlich dem freien Erguss des musikalischen Tones das weiteste Gebiet eröffnet[108].

Anmerkungen.

(Abkürzungen: *C* = *Julius Cäsar*, die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus; *R Rh* = *August Rossbach*, Griechische Rhythmik; *R M* = *A. Rossbach* und *R. Westphal*, Griechische Metrik; *W Fr* = *R. Westphal*, die Fragmente und Lehrsätze der griech. Rhythmiker; *W H* = *Westphal*, Harmonik und Melopöie der Griechen).

1. *W Fr* S. 150. Vgl. *W H* §. 2. **2.** In seiner gewohnten derben Art drückt sich Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister“ (Hamburg 1739) S. 160 hierüber aus: „Die Krafft des Rhythmi ist in der melodischen Setz-Kunst ungemein gross und verdienet allerdings einer bessern Untersuchung, als sie bisher gewürdiget worden. Die Componisten haben in diesem Stücke, sowol, als in vielen andern nicht weniger wichtigen Dingen der melodischen Wissenschafft, mit ihrer gantzen Uibung noch nichts mehr erhalten, als einen verwirrten oder undeutlichen Begriff, *scientiam confusam*, keine Kunstform: so wie der Pöbel rhetorische Redensarten braucht, ohne sie, als solche, zu kennen“. Auch in den neuesten musikalischen Lehrbüchern nimmt die Rhythmik gewöhnlich einen verhältnissmässig bescheidenen Raum ein, zum Theil allerdings desswegen, weil die reiche Ausbildung der Harmonie eine ausführliche Behandlung verlangt, und weil zugleich manche Erörterungen der Alten für uns durch die vollkommenere Notenschrift überflüssig geworden sind. **3.** Die Definition des Aristoxenus ist uns zwar in vorstehender Form nicht mehr erhalten; dass sie aber nicht anders gelautet haben könne, ergibt sich aus mehreren Stellen der noch vorhandenen Schriften und aus den Citaten oder Auszügen anderer Autoren. Sh. *R Rh* 22 f.; *W Fr* 83 ff.; *C* 62 ff. **4.** Vgl. Mattheson a. a. O., S. 172. In den neueren Lehrbüchern ist für Thesis meist „guter Takttheil“, für Arsis „schlechter Takttheil“ gebraucht. A. B. Marx, allgem. Musik-

lehre, 2. Abth., 5. Abschn., nennt die Thesis „Haupttheil", die Arsis „Nebentheil". **5.** *W Fr* 97—104 und dagegen *C* 63 ff. **6.** Nach dem bereits Gesagten darf Cäsar's Behauptung (69 f.) „in der Rhythmik und Metrik" nicht auf unsere Musiker ausgedehnt werden. **7.** A. a. O. 172. **8.** Vgl. F. W. Marpurg, krit. Einleit. in d. Gesch. u. Lehrsätze der alten und neuen Musik. Berl. 1759. §. 126. **9.** So z. B. bei Marx a. a. O. und bei M. Hauptmann, die Natur der Harmonik u. der Metrik. **10.** *R M* 132. **11.** *C* 84. *R Rh* 34. *W Fr* 120. **12.** Die moderne musikalische Theorie kennt einen *chronos protos* in diesem Sinne nicht, weil sie einen von der Sprache unabhängigen Weg geht. Mit den Grundzeiten könnte sie ihre sogenannten Hauptzeiten vergleichen, z. B. im $^3/_4$-Takte die drei Viertel, im $^2/_2$-Takte die beiden Halben, im $^6/_8$-Takte die sechs Achtel, insofern an ihnen die übrigen Zeiten, längere wie kürzere, gemessen werden; allein diese Hauptzeiten unterscheiden sich vom alten *chronos protos* ungemein dadurch, dass sie in vielerlei kleinere Momente zerlegt oder aufgelöst werden können. Nicht wesentlich dagegen weichen sie von jenem in der Hinsicht ab, dass ihnen keine absolute Zeitdauer eigen ist, indem erst das Tempo ihren Zeitwerth bestimmt, denn auch der *chronos protos* war durch die Agoge veränderlich. **13.** *R Rh* 27; *W Fr* 121 f.; *C* 105 f., 180 f., 262. **14.** Allgemeine Theorie der schön. Künste IV, 547. **15.** Wir gebrauchen zur Bezeichnung der Dauer die antiken Notenzeichen, und zwar ⏑ für die Achtelnote, — für das Viertel, ⊔ für ein punktirtes Viertel, ⊔ für eine Halbe, ∧ für die Achtelpause, ∧ für die Viertelpause. **16.** Vgl. *C* 177; 262. **17.** *R Rh* 102 ff.; *C* 175 ff.; *R M* 8 f. **18.** Auffallend ist, dass von den alten Rhythmikern nicht auch ein grösserer Jambus ($^2/_2$ — | ⸍— Zweizweiteltakt mit Auftakt) erwähnt wird. **19.** *R Rh* 156 ff. *C* 177 ff. **20.** *R Rh* 96 ff.; *W Fr* 143 ff.; *C* 182 ff. **21.** *W Fr* 151 ff.; *C* 195 ff. **22.** *Phrynis Mitylenaeus* oder Satyrischer Componist, 1696, II. Th., Cap. 3., S. 26 ff. **23.** Sh. K. Burney's Abhandlung über d. Mus. d. Alten, übs. von Eschenburg S. 93. **24** A. a. O. IV, 107 f. u. 544. **25.** Metrik I, S. 131 ff. **26.** *Saggio sopra l' identità dei ritmi musicale e poetico. Firenze,* 1820. Ebend. S. 13 f. ist *Descartes* gegen den fünftheiligen Takt, nicht aber *P. Mersenne.* **27.** Zur Metrik, Göttingen. 1850. **28.** Die griech. Musik 1841. **29.** Begriff und Bedeutung des Accents, Progr. des Gymn. zu Posen, 1841. S. 14. **30.** A. a. O. **31.** Gesch. d. Musik I, 378; vgl. 88. **32.** *Dictionnaire de Musique* unter d. Art. *Mesure.* Auf Tafel *B*, Fig. X. gibt Rousseau ein Beispiel im $^5/_4$-Takt. **33.** Ästhetik der Tonkunst II. §. 146 ff.; vgl. dessen Encyclopäd. d. Tonkunst unter d. Art. Takt. **34.** In Schilling's Enc. d. Tonk. III, 338. **35.** In seiner allg. Musikl., 5. Aufl. S. 103 Not. u. S. 105 Not. **36.** L. Erk, deutscher Liederhort N. 176. **37.** N. 8., S. 93 des Klavierauszugs. **38.** A. a. O. S. 12. Ebendas. sind auch eine Fuge von Catel und mehrere Compositionen von Reicha im $^7/_4$-Takt erwähnt; u. Rousseau a. a. O. sagt: *Le Sieur Adolphati fit à Genes, en 1750, un essai de cette mesure* ($^5/_4$) *en grand Orchestre dans l'Air „Se la sorte mi condanna" de son Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet et fut applaudi.* **39.** Sh. L. Köhler, die Melodie der Sprache. Leipz. 1853. S. 67. **40.** A. a. O. IV, 544. **41.** A. a. O. Die Taktstriche, welche Köhler in seiner Aufzeichnung angebracht hat, kommen natürlich nicht in Anschlag; auch haben wir diesmal die Viertelnoten durch das Zeichen der metrischen Kürze dargestellt, weil das Tempo ein sehr rasches ist. **42.** *R M* 546. **43.** *C.* 168 f.; vgl. 232. **44.** *C* 141, übereinstimmend mit Rossbach, Rhythmengeschlechter und Rhythmopöie IV u. V; *R M* 139 f.; 218 f. **45.** Wir wählen diese Beispiele besonders desshalb, weil in ihnen dieser Rhythmus allen

Stimmen, die rhythmisirt sind und nicht bloss den Ton forthalten, gemein ist, und nicht (wie meistens) durch die Bewegung anderer Stimmen einigermassen abgeschwächt wird, wie wenn etwa in einem Klavierstück zwar die rechte Hand punktirte Viertel mit je einem folgenden Achtel, die linke aber lauter Achtel zu spielen hat. **46**. *W H* XLII ff., bes. XLV u. XLVII. **47**. Erst die neuesten Forscher, vor allen Rossbach, haben das Verdienst, die hohe Bedeutung, welche die Lehre der alten Rhythmiker von der Ausdehnung der Reihen für die antike Metrik hat, nachgewiesen und fruchtbar gemacht zu haben. Doch können wir nicht unterlassen anzumerken, dass schon Fr. W. Marpurg (a. a. O. §. 128—131) auf der rechten Fährte war, ungeachtet er noch ärmer an Quellen war, als die Gegenwart, und sich an Aristides Quintilianus halten musste. **48**. Grundz. 127. **49**. Anders *W Fr* 126. Übrigens bemerkt H. Weil in d. N. Jahrbb. Bd. 85. S. 341 nicht mit Unrecht, dass der Unterschied mehr theoretische als praktische Bedeutung zu haben scheine. **50**. Welch gleichmässiger Strom des Rhythmus herrscht z. B. in den contrapunktischen Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts gegenüber den scharfen, oft zugespitzten rhythmischen Gegensätzen der neueren und neuesten Zeit! Auf den $^9/_8$- und $^{12}/_8$-Takt sind wir bei Haydn und Mozart nirgends gestossen, während Bach und Händel sie so gerne angewandt hatten und von Beethoven an ihr Gebrauch wiederum häufig geworden ist. **51**. *W Fr* 126. **52**. Vgl. *W H* XLII ff. u. bes. XLVII. **53**. Dass diese Taktstriche keinen wesentlichen Unterschied zwischen der antiken und modernen Auffassung in Bezug auf das Verhältniss von Arsis und Thesis begründen, und dass sie nur für das Auge da sind, braucht jetzt nicht mehr des weiteren nachgewiesen zu werden; sh. *R Rh* 162, richtiger als 28. **54**. wofür namentlich auch die Taktvorzeichnungen in dem Adagio der Sonate von Beethoven in *C moll, op.* 111 bei näherer Betrachtung einen sprechenden Beleg abgeben können. **55**. Vgl. Forkel, Gesch. d. M. II. S. 387—448 und Kiesewetter, Gesch. der europäisch-abendländischen Mus. S. 29. **56**. Vgl. *W. Jones,* über d. Musik der Indier, übers. v. Dalberg, im Anhang zur Vorrede. **57**. *R Rh* 9. *W Fr* 69, 20; 85; 249. *C* 77 f. **58**. Vgl. G. Hermann in der Vorrede zu s. Handbuch der Metr. 1798. S. 20 f. Indessen machte Hermann später mancherlei Concessionen. **59**. Hier ist natürlich immer vom Rhythmus im strengen Sinne die Rede, nicht von etwas, was dem Rhythmus nur ähnlich ist, wie der sogenannte oratorische Numerus. — Die von uns gestellte Forderung scheint nicht erfüllt zu sein in dem *Jonicus anaclomenos,* in welchem die kaum angeschlagene jonische Bewegung in die trochäische übergehen und nach einer trochäischen Dipodie abermals wiederkehren kann. Allein wenn es *R M* 296 heisst: „Schon die Alten fanden den durch die Anaklasis hervorgebrachten Taktwechsel auffallend. Grade in den weichlichen und enthusiastisch bewegten Jonici war der Wechsel des Rhythmengeschlechtes völlig am Platze. Das leidenschaftlich aufgeregte Gemüth verliert das Gleichmass und wirft sich aus einer Taktart in die andere, entsprechend dem unsteten Gang der Stimmung“ —; so wird man behaupten dürfen, dass man sich eben hiemit auf der äussersten Grenze des Rhythmus befinde. Auch die Gesänge aus dem 16. Jahrhundert mit ähnlichem Rhythmenwechsel (*R Rh* 163) scheinen die Eigenschaften des Anaklomenos zu theilen. — Ähnlich verhält es sich mit dem Dochmius (*R M* 551 ff. Vgl. *R Rh* 160. *C* 200 ff., 266 ff.). Doch schliessen sich in ihm der Bacchius und Jambus durch einen gemeinsamen Hauptictus gewissermassen zu einer achtzeitigen Einheit zusammen, die sich öfters wiederholt. **60**. Vgl. *W H* XIV. **61**. *R Rh* 44 f.; *W Fr* §. 23, bes. S. 222; *C* 213 ff., bes. 219. **62**. Von den Alten streng geschieden vom rhythmischen, d. h. wirk-

lichen, epitritischen Verhältniss, wovon S. 8 die Rede war. Vgl. *W Fr* 223 und *C* 141. **63**. *W Fr* 227. Vgl. ebend. 222 und *R M* 402. **64**. Vgl. *R Rh* Vorr. XIV. Umgekehrt macht bekanntlich die stärkere Intension durch den Ictus, besonders bei Homer, eine kurze Silbe lang. **65**. Vgl. *C* 274 ff. 190 f. Bei *R Rh* 153 und *R M* 35 und 485 ff. ist ⏑́ _ _ für den Jambus in der äolischen Basis angenommen. Das Beispiel des Anonymus (*W Fr* S. 72 §. 104; vgl. *W H* 347)

6/8 ⏑́ — — | — ⏑ — | ⏑́ — — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑́ — | ⏑́ — —

bezieht sich auf Instrumentalmusik, abgesehen davon, dass die Handschriften vielfach variiren. Sh. auch *C* 68. **66**. *C* 155 f. **67**. *C* 163. **68**. Indessen hat Westphal bei der Berechnung der Differenz eine ungeeignete Beziehung angenommen. Er sagt, diese Differenz betrage ein Achtundvierzigstel der g a n z e n N o t e. Aber diese kann bei der Rechnung nicht zu Grunde gelegt werden; denn bekanntlich haben die Namen unserer Noten (Halbe, Viertel etc.) ihre wahre Bedeutung nur im 2/2- und 4/4-Takt; in allen übrigen Taktarten haben sie einen andern Werth, z. B. im 3/8-Taht ist das Achtel der dritte, nicht der achte Theil des ganzen Taktabschnittes, und die Namen der Noten sind nur wegen der G e s t a l t der letzteren beibehalten. Wenn es sich also um eine Berechnung des Zeitverhältnisses der einzelnen Noten handelt, so ist die Taktart, in der sie gerade stehen, massgebend. Im gegebenen Falle ist der 3/8-Takt anzunehmen, und in diesem beträgt die Differenz ein Achtzehntel, und für die in Frage stehende, freilich an sich schon sehr kurze Note selbst, den vierten Theil ihrer Dauer. — Im 3/8-Takt wäre eine ganze Note gleich 3/8 — ⏑ | — ⏑ | —; allein diese Dauer wird in unserer Musik unter keinen Umständen durch eine Ganze ausgedrückt, eben weil sie ausser allem Verhältniss zu dieser Taktart steht. **69**. Susemihl (N. Jhrbb. f. Phil. u. Päd. Bd. 87. S. 874) glaubt, in unseren Noten wäre hiefür n u r die Darstellung durch ein punktirtes Achtel und zwei punktirte Sechszehntel möglich. Allein diese Darstellung findet sich schwerlich irgendwo in unserer Musik, wiewohl sie schlechthin nicht ausgeschlossen wäre, nach der Analogie von gewissen Schreibungen im 12/8- und 12/16-Takt. Dagegen liefert für unsere obige Darstellung bei II, a das Allegro in der Introduction zur Antigone von Mendelssohn einen Beleg, dort bewegt sich die Melodie im 12/8-Takt, die Begleitung aber macht auf den einzelnen Takt acht gerade Achtel, was durch zwei Gruppen von je vier Achteln mit drüber stehender Ziffer 4 angezeigt ist. Diese Schreibung ist folgerichtig; denn wie die Ziffer 3 über den Triolen bewirkt, dass neben der Zweitheilung die Zerfällung eines Momentes in drei gleiche Theile eintritt, so bewirkt die Ziffer 2, dass neben der Dreitheilung die Zerfällung eines Momentes nur in zwei gleiche Theile geschieht, und dem entsprechend in 4 statt in 6. Während in den Triolen die einzelne Zeit verkürzt wird, muss sie im zweiten Fall im gleichen Verhältniss verlängert werden; vgl. Cäsar, N. Jhrbb. Bd. 87. S. 833. **70**. In einem Volkslied (Erk, Liederhort Nr. 16 a) erhält in den Worten „die schöne Agnete" die erste Silbe von „schöne" ein Achtel, die zweite zwei Triolensechszehntel, die aber in der Melodie getrennt sind; auf die Silbe Ag trifft das dritte Triolensechszehntel. Doch finden sich zwei Triolennoten vollständig gebunden in dem fränkischen Volkslied „Unüberwindlicher Held" (sh. S. 29). **71**. Unser modernes Ohr ist am meisten zu der Apel-Rossbach'schen Weise geneigt, und in unseren Schulen liest man, soweit unsere Wahrnehmung reicht, a l l e Daktylen so; jedenfalls ist sie durchaus nicht „stolpernd", wie auch Susemihl gegen Cäsar richtig bemerkt. Nicht nur unser Volkslied (sh. S. 25 a. E.), sondern auch unsere Kunstmusik liebt diese rhythmische

Figur (vgl. Hauptmann a. a. O. 325 ff., wo, unabhängig von der antiken Rhythmik, dem mittleren der drei Momente eine gewisse Irrationalität zugeschrieben wird). Übrigens ist es nicht ohne Wichtigkeit, dass nach Cäsar's Bestimmung des kyklischen Daktylus auch die Auflösungen im jambischen Trimeter, welche *R M* 191 ff. besprochen sind, sich sehr einfach erklären würden, und zwar gerade nach der zweiten daselbst aufgestellten Auffassung, von welcher freilich Rossbach meint, sie sei nach der Überlieferung der alten Rhythmiker schwer zu rechtfertigen; vgl. das. 201. **72**. Cäsar (Grundz. 219 ff.) spricht sich nicht mit Bestimmtheit darüber aus. **73**. Da wir oben (S. 9) den Grund, warum die Alten das triplasische Verhältniss im Allgemeinen verwarfen, ebenfalls darin gesucht haben, dass sie nie einen Ictus in die Mitte einer Silbe fallen lassen wollten; so könnte es scheinen, als ob dies im Widerspruch mit der Tradition von der vierzeitigen Länge stünde. Allein diese Länge geht unmittelbar nicht aus dem Daktylus ′′— ′◡ ◡, sondern aus dem Spondeus ′— —′ hervor. **74**. Seitdem Herder die Bedeutung des Volksliedes erkannt, hat dieses auf unsere Poesie mächtigen Einfluss geübt; unsere Lyrik verjüngte sich (durch Göthe), indem sie aus jenem unversiegbaren Borne schöpfte. Und wie die Contrapunktisten schon vor Jahrhunderten häufig dem Volksliede melodische Motive entnahmen, so hat Joseph Haydn durch liebevolles und verständiges Zurückgreifen zur einfachen Volksweise der Kunstmusik eine neue Bahn gebrochen. Auch von Seite der Gelehrten hat in unserem Jahrhundert die Melodie des Volksliedes mehr Beachtung erfahren; und so dürfte es nun an der Zeit sein, auch seiner Rhythmik in Ton und Wort die gebührende Würdigung angedeihen zu lassen. Überdies weist Rossbach wiederholt darauf hin (z. B. *M* 134 f.; 184; 203; 271), wie auch manche griechische Metra aus volksthümlichen Gesängen hervorgegangen sind; vgl. Westphal: Zur vergleichenden Metrik d. indogerm. Völker, in A. Kuhn's Zeitschr. f. vergl. Sprachforsch. Bd. 9. S. 439 und 456. **75**. Vgl. *R M* §. 48 ff. **76**. Vgl. *R Rh.* 86 f.; *R M* 164 u. bes. 197; 214. **77**. Vgl. L. Braunfels vor seiner Übersetzung der Nibelungen; M. Rieger, Versuch einer syst. Darstell. der mhd. Verskunst, Absch. XIII; A. Schleicher, d. deutsche Sprache 314. **78**. *R Rh* 86 f.; *R M* 7 f. u. 91; *C* 233. **79**. Vgl. *R Rh* 157 f. *R M* 6 ff. **80**. Sh. die Zusammenstellung bei *W Fr* 124 ff. **81**. *C* 243. **82**. *W Fr* 120. **83**. Dass diese Reihe nach antiker Auffassung päonisch ist, dafür spricht ebensosehr der Gang der Melodie, als das Versmass nebst Reim; Erk's Bezeichnung mit $^6/_4$ u. $^9/_4$ ändert die Sache nicht. **84**. *W Fr* 159 unter c. und 161. **85**. *W H* XLIX. **86**. Über Taktwechsel vgl. noch L. Köhler, Mel. d. Spr. 67 f.; Marx, Allg. Musikl. 2. Abth., 7. Abschn. **87**. Vgl. übrigens *R M* 201 f. 228. 341 ff. **88**. Lehrbuch d. deutsch. Prosod. u. Metr. §. 135. **89**. A. a. O. §. 23, V u. §. 53 Note. **90**. Lehrbuch d. deutsch. Metr. §. 4 Anm. 1. **91**. Aus dem gleichen Grunde wird es auch nicht gelingen, die rhythm. Form der hebräischen Psalmodie im einzelnen nachzuweisen. Vgl. Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen u. Leiche. Heidelberg. 1841. S. 80. **92**. Nach Teuffel's Grundsätzen würden wir aber nicht scandiren *Híberno .... Cámille*, sondern *Hibérno .... Camílle,* da ja auch d i e Freiheit, nach Belieben mit oder ohne Auftakt zu beginnen, vorausgesetzt werden müsste; vgl. F. Wolf, a. a. O. Not. 8. **93**. Vgl. *Carolus Proske*, *Musica Divina. Annus I. Tom. I.* Vorr. S. 46. Not. 34; und A. F. J. Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst. 3. Ausg 192 ff. **94**. Rousseau, *Dict. de Mus.* unter d. Art. *Musique: La metrique est très peu de chose, attendu que nos vers, dans le chant, prennent presque uniquement leur mesure de la Musique, et perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.* Dies gilt freilich von der französischen

Sprache in noch viel höherem Grade, als von der deutschen. Dagegen irrt Rousseau, wenn er unmittelbar vorher sagt: *La Musique se divise aujourd'hui plus simplement en Mélodie et en Harmonie; car la Rhythmique n'est plus rien pour nous;* u. d. Art. *Rhythme* verbessert er sich selbst in den Worten: *Le rhythme est une partie essentielle de la Musique .... Sans lui la Mélodie n'est rien; et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours.* **95**. So vor allem im strengen Stil, z. B. in der Schlussfuge von Händel's Messias mit dem einzigen Worte „Amen". **96**. Printz, *Phrynis Mit.* S. 109 nennt ihn dann *decurtatus trochäus.* **97**. Über d. accent. Rhythmik d. neueren Sprachen. Landshut 1835. S. 22. Not. 5. **98**. Ein solcher Widerspruch zwischen Wortton und rhythmischer Arsis ohne irgend welche Ausgleichung kann nur durch die Absicht, der leidenschaftlichsten Aufregung Ausdruck zu verleihen, gerechtfertigt werden, wie z. B. in Beethoven's *Fidelio* Nr. 7, Arie des Pizarro, wo einmal in dem Worte „Wonne" auf jede Silbe eine Achtelnote kommt, und die zweite musikalisch stärker betont ist, als die erste. **99**. Vgl. Schleicher, d d. Spr. 309; Westphal in A. Kuhn's Zeitschr. f. vergl. Sprachf., Bd. 9. S. 437 ff.; *C* 190; *R M* §. 49. **100**. Z. B. in dem Lied „Wo ne kleins Hüttle steht" bei dem Wort „lieb l e". **101**. Vgl. Mendelssohn im Elias Nr. 21 „Hö r e". Merkwürdiger Weise nennt Mattheson a. a. O. S. 165 gerade diesen Fuss ◡ — ausschliesslich Jambus, während derselbe noch bei Printz a. a. O. S. 101 ff. *enantius* heisst und der Jambus seine gewöhnliche Bedeutung hat. Vgl. auch oben S. 18 a. E. **102**. *R M* 297. Aber die indische Metrik h a t die Synkope im Sinne unserer Musiker, sh. Westphal in Kuhn's Zeitschrift f. v. Spr. Bd. 9. S. 439. **103**. Sh. E. Fischer in Von der Hagen's Minnesänger IV, 855. **104**. Vgl. A. B. Marx, Mus. Compositionslehre. 2. Aufl. 3. Thl. S. 377 ff. **105**. A. a. O. 161 ff. Vgl. Wilh. Schneider, musik. Grammatik. Cap. IV. §. 1. **106**. Über die Verschiedenheit des menschl. Sprachbaues. S. 298. **107**. *W H* §. 1. und 10. **108**. Diese Freiheit ist freilich nicht selten missbraucht worden in einer Weise, die man schon nicht unpassend ein „Tonschwelgen" genannt hat. Mit dieser Bemerkung wollen wir uns aber nicht geradehin mit L. Köhler zu Richard Wagner's Grundsätzen bekennen, wir pflichten vielmehr den Ansichten bei, welche K. Köstlin in Fr. Vischer's Ästhetik entwickelt hat.

Da *W H* S. XL gesagt ist: „Was wir bis jetzt von des Arabers *Al Farabi* Musikwerke wissen, sind die Auszüge daraus, welche Kosengarten in der Einleitung seiner Ausgabe des Ali Ispahensis mitgetheilt hat"; so mag hier noch bemerkt sein, dass auch R. G. Kiesewetter in seinem Buche „Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt, begleitet mit einem Vorworte v. d. Freiherrn v. Hammer-Purgstall, 1842" Auszüge aus Farabi gegeben hat, aber freilich in einer Weise, dass man glauben möchte, dieser habe eher einen Grammatiker als einen Rhythmiker vor sich gehabt.

Nachtrag.

Als vorliegende „Bruchstücke" zum Theil schon gedruckt waren, kam uns erst Westphal's Abhandlung: „Die Tradition der alten Metriker" (im Philologus, Jahrg. 20, S. 76 ff. u. 238 ff.) zu Gesicht. Durch diese scheint ein einziger, nicht unwesentlicher Punkt unserer Darstellung in Frage gestellt. Wir nahmen S. 24 als

Grund, warum die Alten die Währung einer Silbe nie über 5 Grundzeiten ausdehnten, den Umstand an, dass sie nie innerhalb einer Silbe einen Ictus fallen und desshalb keine Silbe sich von einem Fusse in den andern hinüber erstrecken liessen. Nun sucht aber W. die 5-zeitige Länge im brachykatalektischen Dimeter jambicus: $^3/_8$ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ — | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — (worin übrigens am Schlusse noch eine 3-zeitige Pause zu ergänzen ist). Hier wäre die 6. Silbe bei 2 Füssen zugleich betheiligt. Gegen eine solche Fünfzeitigkeit haben wir vorläufig noch Bedenken. Denn 1) vertritt die 3-zeitige Länge die Stelle eines 3-zeitigen, die 4-zeitige die Stelle eines 4-zeitigen Einzelfusses. Hienach liegt die Vermuthung nahe, dass die 5-zeitige Länge dem päonischen Metrum angehöre. Dadurch würde sich ein bestimmtes inneres Princip für die einzelnen Arten der Dehnung ergeben. War dieses der antiken Gesangesrhythmik fremd, und gieng sie mit der Dehnung einmal über den einfachen Fuss des betreffenden Metrums hinaus, so ist kaum abzusehen, warum sie nicht zu der fast unbegrenzten Dehnung der Silben nach moderner Art fortgeschritten sein soll. 2) Wenn es bisher nicht gelungen ist, die 5-zeit. Länge im päon. Metrum „unterzubringen“, so folgt daraus noch nicht, dass sie ihre Stelle nicht in diesem gehabt haben könne. 3) Ob der (durch Psellus erhaltene *W Fr* 38, 17 ff.) Satz des Aristoxenus, dass es auch einen *chronos* gebe, der über den Zeitumfang eines ganzen Taktes hinausgeht, sich nicht nur auf die Instrumentalmusik, sondern auch auf den Gesang beziehe, wird bezweifelt werden dürfen. — Somit bleibt als Stütze für die von W. aufgestellte Fünfzeitigkeit nur der Schluss übrig, den er aus den Angaben der Metriker zieht. Sollte sich dieser Schluss wirklich bewähren, so würden wir uns jene Fünfzeitigkeit nur daraus begreiflich machen können, dass die Alten bei der Kürze der 3-zeitigen Füsse so sehr zur dipodischen Messung geneigt waren (vgl. ob. S. 11) und daher den zweiten Ictus einer Dipodie weniger empfanden.

Berichtigungen.

Seite 1, letzte Zeile steht in einigen Exemplaren übereinstimmend statt übereinstimmen.

Seite 12, Zeile 18 lies: Anm. 12.

„ 22, „ 3 ist nach Tiraden eine Klammer zu setzen.

„ 40, Anm. 35 lies: Siehe dessen statt In seiner.

Schulnachrichten.

Chronik des Gymnasiums und der Realschule.

A. Verfügungen. Lehrer u. s. w.

Im Lehrerpersonale des Gymnasiums hat sich gegen das vorige Schuljahr nichts verändert, als dass seit Anfang desselben der (neuestens zum Repetenten am Wilhelmsstifte in Tübingen ernannte) k. Priester A. Göser als Hilfslehrer (für Präc. Högg) den Unterricht an der 3. Classe gegeben hat, und der prov. Turnlehrer Benz seit 1. April in der Centralanstalt zu Stuttgart einen Turncursus durchzumachen hatte. Das Turnen leiteten statt seiner einige Lehrer des Gymnasiums, der Zeichenunterricht wurde dem Candid. Vogel übertragen. Im Schönschreiben unterrichteten wie früher, Schullehrer Keicher und Präc. Grammling, im Singen etc. Keicher und Prof. Dr. Vogelmann. Im übrigen s. B.

An der Realschule leitete für den leidenden Reallehrer Dr. Locher den Unterricht an der 1. Classe der Verweser Kefer vom 7. Dez. 1863 bis 13. März 1864; von da an waren die beiden Classen unter Reallehrer Eble vereinigt.

Vor $1^1/_2$ Jahren hat sich hier ein Unterstützungsverein für dürftige Schüler der Anstalt gebildet. Die Beiträge für denselben sind bis jetzt so spärlich geflossen (die Jahreszinsen des Fonds betragen erst — 8 fl.), dass an Gewährung auch nur eines Stipendiums vorerst nicht zu denken ist. Wir bemerken, dass auch an einigen andern Anstalten derlei Einrichtungen bestehen: in Königsberg in Preussen wuchs der im Jahr 1860 gegründete Fond in drei Jahren auf 1700 fl., darunter 265 fl. von Schülern selbst. Wir empfehlen unsern Verein wiederholt dem viel bewährten Wohlthätigkeitssinn unserer Mitbürger, und vertrauen, dass die Ueberzeugung immer fruchtbarer werden werde, dass es wenige edlere Gelegenheiten gebe, jenen Sinn zu bewähren, als die, welche zur Bildung und Veredlung der Jugend dargeboten wird.

B. Lehrfächer.

1. Untergymnasium.

Religion. a) Katholiken: Biblische Geschichte des neuen Testamentes. Gnadenlehre, Sakramentenlehre im Allgemeinen und Besonderen. 9. 10. und 11. Glaubensartikel. Nach Schuster. b) Protestanten: Biblische Geschichte des neuen Testaments. Lehre vom christlichen Leben u. s. w. Sprüche und Lieder memorirt.

Latein. 1. und 2. Classe: Formenlehre. Anleitung aum Exponiren und Componiren. 3. Classe: Lhomond viri illustres. Formenlehre repetirt. 4. Classe

C. Nepos. 5. Classe: Caes. b. gall. 6. Klasse: Chrestomathie von Klaiber. Ovid. Metam. — In allen Classen neben den mündlichen wöchentliche schriftliche Übungen. Grammatik von Middendorf und Grüter.

Griechisch. 4. Classe: Formenlehre bis zum Verbum μι. 5. Classe: Die ganze Formenlehre. Chrestomathie von Metzger und Schmid. 6. Classe: Dieselbe Chrestomathie. In allen 3 Classen wöchentliche schriftliche Uebungen. Grammatik von Bäumlein.

Französisch. 4. 5. und 6. Classe: Formenlehre mit Übersetzungen nach Ahn's Grammatik. Wöchentliche schriftliche Übungen.

Deutsch. 1. 2. 3. Classe: Rechtschreib- und grammatische Übungen. Leseübungen in Bone, I. Theil mit Erklärung des Gelesenen. 4. Classe: Satzlehre nach Wurst. 5. und 6. Classe: Wie in den vorigen Classen: dann Periodenlehre, Anleitung zu Aufsätzen. In allen Classen Declamation und Memorirübungen, schriftliche Aufsätze.

Rechnen. 1. und 2. Classe: Die 4 Species mit unbenannten und benannten Zahlen (Münzen, Mass und Gewicht). 3. Classe: Repetition des vorigen. Grundlagen und Vorübungen des Bruchrechnens. 4. Classe: Die Lehre von den Brüchen. 5. Classe: Schlussrechnen. 6. Classe: Fortsetzung des Schlussrechnens und Decimalbrüche. — In allen Classen neben dem Tafelrechnen auch Kopfrechnen. Lehrbücher von Stern u. a.

Geographie. 1. und 2. Classe: Vorbegriffe. Heimath. Deutschland, besonders Württemberg, Baden, Bayern. Übersicht von Europa und der andern Erdtheile. 3. Classe: Deutschland physikalisch und politisch. Württemberg. 4. Classe: Griechenland. Deutschland (physisch), Dänemark, Grossbritannien. 5. Klasse: Afrika, Amerika, Australien, Europa. 6. Classe: Asien. Alte Geographie. — Lehrbuch Daniel.

Geschichte. 1. 2. 3. Classe: s. Religion. 4. Classe: Die orientalischen Völker und die Griechen. 5. Römische bis zum Untergang des abendländischen Reiches. 6. Classe: Deutsche. — Lehrbuch Welter.

Singen. Vorübungen; 2- und 3-stimmige Lieder. 3 Classe und 1 Realcl.: Rhythmische und melodische Vorübungen; 2-stimmige Lieder. 4—6. Classe mit der 2. Realcl.: desgleichen; ferner 3-stimmige Lieder und in Verbindung mit dem Obergymnasium 4-stimmige Lieder und Chöre.

2. Obergymnasium.

Religion. a) Katholiken. 7. und 8. Classe: Christliche Offenbarungslehre. Lehre von der Kirche Christi und ihre Geschichte. 9. und 10. Classe: Sakramentenlehre. Christliche Sittenlehre. Lehrbuch Martin. b) Protestanten: Einleitung in das Alte und Neue Testament. Offenbarungsgeschichte des alten und neuen Bundes.

Latein. 7. und 8. Classe: Livius, Cic. orat. Catil., Virg. Aeneis. 9. und 10. Classe: Cic. Quaest. Tusc., de orat., Horat. Satir. mit Auswahl.

Griechisch. 7. und 8. Classe: Xenoph., Herodot., Hom. Odyssee. 9. und 10. Classe: Plat. Phaedon mit Auswahl, Thucyd., Hom. Ilias.

Hebräisch. 7. und 8. Classe: Metzger, Lesebuch. 9. und 10. Classe: Einige Capitel aus Sam., Prov., Jesai., Amos. Psalmen.

Französisch. 7. und 8. Classe: Ahn, Grammatik Télémaque. 9. und 10. Classe: Gruner und Wildermuth. Chrestomathie II. Curs.

Deutsch. 7. und 8. Classe: Neuhochdeutsche Grammatik. Erklärung poe-

tischer Stücke in Bone, II. Th. 9. und 10. Classe: Altdeutsche Lectüre. Rhetorik. Aufsätze.

(Sprachlehren: Zumpt, Middendorf, Bäumlein, Gesenius, Ahn, Borel.)

Archäologie. 7 Classe: Griechische und römische Privatalterthümer.

Mythologie. 8. Classe: Griechische und römische.

Propädeutik. 10. Classe: Logik und Psychologie.

Geographie. 7. und 8. Classe: Pyrenäische, penninische und Balkan-Halbinsel, Deutschland. 9. und 10. Classe: Physikalische Geographie. Centralamerika, Australien, Afrika.

Algebra. 7. und 8. Classe: Gleichungen des ersten Grades mit 1 und mit 2 Unbekannten. Diophant. und quadrat. Gleichungen. Wurzelausziehen. 9. und 10. Classe: Lehre von den arithmetischen und geometrischen Progressionen. Zusammengesetzte Zinse. 10. Classe: Algebraische Aufgaben.

Geometrie. 7. Classe: Vom Anfange bis zum pythagoreischen Lehrsatze. 8. Classe: Lehre vom Kreise, Proportionen, ähnlichen und regelmässigen Figuren. 9. Classe: Nagel, Aufgaben (Cap. 2—4) und Lehrsätze. Repetition der ganzen Geometrie nach Nagel.

Naturgeschichte. 7. und 8. Classe: Thierreich.

Physik. 9. und 10. Classe: Optik, Wärme, Magnetismus, Elektricität. Nach Brettner.

3. Realschule.

Religion. a) Katholiken: Wintersemester Kaplan Biehlmeier: Glaubenslehre, erstes Hauptstück nach Schuster. Sommersemester Kaplan Borst: zweites Hauptstück Lehre von den Sakramenten.

b) Protestanten: mit dem Untergymnasium.

Französisch. Untere Classe: Formenlehre bis zu den unregelmässigen Verben. Obere Classe: Unregelmässige Zeitwörter; Gebrauch der modes und temps. Chrestomathie von Gruner I. Curs bis S. 145. Neben den mündlichen wöchentlich schriftliche Übungen. Lehrbuch: Ahn Lehrgang.

Deutsch. Übungen im verständnissvollen Lesen nach Bone. Nachbilden des Gelesenen. Orthographie und Stilübungen. Geschäftsaufsätze.

Rechnen. Untere Klasse: Die 4 Species mit unbenannten und benannten Zahlen. Gewöhnliche Brüche. Schlussrechnungen. Obere Classe: Gewöhnliche und Decimalbrüche Quadratwurzelausziehen. Proportionen.

Geometrie. Obere Classe: Ebene Geometrie nach Nagel, 1—4 Buch. Lehrsätze und Aufgaben aus dessen Anhang.

Naturgeschichte. Untere Classe: Das Thierreich nach Linz.

Naturlehre. Obere Classe: Wärme, Luft, Wasser — nach Koppe.

Geographie. Deutschland, (Oesterreich, Preussen), Schweiz, Italien nach Ritter und Reuschle.

Geschichte. Untere Classe: Römische Kaiser. Obere Classe: Ägypter, Phönicier, Griechen.

Geometrisches Zeichnen. Formen der ebenen Geometrie. Körperformen.

Freihandzeichnen. Ornamente u. A. nach Vorlagen und Modellen.

Singen und Turnen. S. Gymnasium.

Schülerzahl
vom 1. März 1863 bis 1. März 1864.

I. Gymnasium. Die Zahl der Schüler war am 1. März 1863 (an der untern Abtheilung 81, an der oberen 30) — 121. Abgegangen sind von denselben bis 1. März 1864 (aus der unteren Abtheilung 27, aus der oberen 12) — 39. Eingetreten sind seit dem 1. März 1863 bis 1. März 1864 — 50. Die Zahl der Schüler war also am 1. März 1864 — 132, davon 103 katholische, 29 evangelische; 62 einheimische, 70 auswärtige.

II. Realschule. Die Zahl der Schüler war am 1. März 1863 (in der unteren Classe 20, in der oberen 6) — 26, wovon bis 1. März 1864 im ganzen 14 abgegangen sind; dagegen sind eingetreten in die untere Classe 28, in die obere 5, so dass beide Classen am 1. März 1864 zusammen 33 (30 katholische, 3 evangelische) Schüler zählten.

Schluss.

Über die Prüfungen wird eine besondere Bekanntmachung im Amtsblatte erfolgen. Die Schlussfeier findet (einige Tage früher als gewöhnlich wegen des elfhundertjährigen Jubiläums der Stiftskirche) am 7. September Vormittags 9 Uhr statt. Das folgende Schuljahr beginnt am 10. Oktober, an welchem Tage die Aufnahmeprüfung neueintretender Schüler, und zwar für das Gymnasium Vormittags 8 Uhr, für die Realschule Nachmittags 2 Uhr stattfinden wird.

Ellwangen, den 17. August 1864.

K. Rectorat.
Scheiffele.


3 0112 105478355